This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Library

of the

University of Wisconsin

PRESENTED BY

Paul S. Reinsch, '92.

Kohler Art Library
University of Wisconsin-Madison
260 Elvehjem Museum of Art
800 University Avenue
Madison, WI 53706-1479

DAS NEUE KUNSTGEWERBE IN DEUTSCHLAND

VON JOS. AUG. LUX

LEIPZIG 1908. VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

Umschlag und Innentitel dieses Buches nach Entwürfen von Prof. Peter Behrens. Den Druck in alter Schwabacher besorgte die Offizin Julius Klinkhardt in Leipzig

195975
JUN 29 1915
WA 1
L97

Vorwort.

Das Objekt des Buches ist die Schilderung der zehnjährigen Entwicklung des Kunstgewerbes seit 1897/98 und aller bedeutsamen Erscheinungen, die in dieser interessanten Epoche in Deutschland bestimmend hervortreten.

Das Jahr 1897/98 ist keineswegs der Beginn der modernen Bewegung, so wenig wie das Jahr 1908 der Abschluß ist. Vielmehr gehen viele Jahre oder Jahrzehnte innerer Gärungen voraus, einzelne Anläufe, persönliche Beispiele von Heroismus, Eroberer- und Märtyrertum, die sich wiederholen, bis es auf der ganzen Linie lebendig wird und die Welle hereinbricht.

Das war um diese Zeit, als die Welle sichtbar wurde, die das Niveau von unten auf emporhob. Einige Sturmjahre waren vorausgegangen, die Zeichen von Paris, Dresden und München gegeben, als die lang vorbereitete innere Revolution schließlich in die äußere Erscheinung trat. Das ist dann der offizielle Beginn einer neuen Epoche, obzwar ihre Wurzeln weit hinten liegen, deren Verzweigung zurückzuverfolgen zunächst nicht meine Absicht war. Der genannte Zeitpunkt aber brachte die umfassenden sichtbaren Bestätigungen der künstlerischen Umwälzungen, die Künstlerzusammenschlüsse in München, in Wien und in Dresden, das Erscheinen der Kunstzeitschriften als Scheinwerfer der neuen Stilgedanken, die Gründungen von Werkstätten auf der neuen geistigen Grundlage. 1901 überraschte Darmstadt mit den ersten Beispielen abgerundeter einheitlicher Leistungen, die Architektur und Innenausstattung aus einem Gusse vollendeten. Es war ein Höhepunkt, trotz der Entwicklungsfähigkeit, die auf reifere Früchte hoffen ließ. Im Prinzip aber war das große Beispiel gegeben, und die folgenden Jahre brachten

kein Ereignis von annähernder Bedeutsamkeit. Fast scheint es, als ob die Welle zu kurz gewesen wäre. Ein großer Teil der Kräfte sank alsbald zurück in das bequeme Stilbett der Überlieferung, und alles schrie nach Anpassung. Einige siedelten sich bei Biedermeier an, andere bereiteten sich in der sogenannten Heimatkunst ein bequemes Nest, und wieder andere hatten ein Spezialgebiet in der Kunstgeschichte gewählt und eine seltsame Art von moderner „Umwertung" unternommen. Heute, nach knapp zehn Jahren, ist die Mehrheit der einstigen Stürmer auf ein paar Dogmen geeinigt.

Die Generation, die, von einer solchen Woge getragen, ans Ruder kam, wird dieses fruchtbare Ereignis nicht zum zweitenmal erleben. Der Strom läuft nicht zum Berge zurück. Zu ängstlich war das beteiligte Kapital und die beteiligte Kraft, und zu früh wurde diese keimkräftige Lebenswelle auf den Sand geleitet und verebnet. Kaum in drei Generationen speichert sich die Kraft zu einer solchen eruptiven Fruchtbarkeit, die in zehn Jahren geistiger Produktion für hundert Jahre Stoff vorsorgt. Die Arbeitsjahre der allseitigen Anwendung erscheinen nun als die Zukunft und als die Fortsetzung der allzu früh kalmierten modernen Bewegung, die an Breite und Seichtheit zugezugenommen, in flachen Ufern gemächlich verläuft.

Die historischen Stile sind nur umfrisiert, keineswegs überwunden. Bei den Meisten hat's nicht weiter gereicht.

Ich grüße Jene, die Kraft und Mut besessen, ihr Selbst im Einklang mit dem modernen Leben zu behaupten und die Welt mit den seltenen Beispielen der schöpferischen Zuversicht zu beglücken.

Dresden, Frühlingsanfang 1908.

Joseph Aug. Lux.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort III
Der Weckruf des Pan 1
Die Erneuerung des Kunsthandwerks in England. 32
Die Erneuerung der Ornamentik 70
Wiens heiliger Frühling 88
Deutsche Werkstätten. München und Dresden 116
Bruno Paul 137
Richard Riemerschmid 144
Hermann Obrist 149
Bernhard Pankok 156
Josef M. Olbrich 165
Peter Behrens 171
Paul Schulze-Naumburg 178
Zehn Jahre Kunstunterricht 189
Die Ausstellungen 203
Architektur 213
Die gewerblichen Künste im Umkreis der Architektur 231
Industrie und Kunst 341

Der Weckruf des Pan.

Pan hieß die Zeitschrift, die seit dem Jahre 1895 die geistige Bewegung in den Jahren vor dem Erwachen des Kunstgewerbes einleitete und das Erscheinen der Modernen vorbereiten half. Das Programm, das die Sezessionen verwirklichten, hatte der Pan vorgebildet. Von Meier-Gräfe, dem unruhigen Entdeckungsreisenden im Kunstland, begründet, hielt der Pan fleißig Umschau nach allen modernen Regungen, die freilich der Hauptsache nach in der Literatur, in der Plastik und in der Malerei behorcht wurden. Es entsprach Meier-Gräfes internationaler Beweglichkeit vorzüglich, die Vorgänge im Ausland wahrzunehmen, aus denen Deutschland Anregungen schöpfen konnte. Das hatte natürlich sein Gutes, denn überall im zivilisierten Ausland hatte es sich früher geregt. Deutschland trat zuletzt in die moderne Bewegung ein, wenngleich mit nie und nirgend gesehener Intensität. Daß sich der moderne Gedanke in Deutschland mit solcher Heftigkeit verbreitete, ist dem Pan zu danken, der in den Jahren vor dem Ausbruch der künstlerischen Revolution die Seelen für den zündenden Gedanken empfänglich machte. Meier-Gräfe, unheimlich gewandt und mit feinem Geruch begabt, Ästhetiker, Literat, Liebhaber und Geschäftsmann in einem, folgte seinen Instinkten. Er hatte in den Zeiten der Gärung eine Mission zu erfüllen. Er glich einem geschickten Perlenfischer, der, so oft er in die Tiefe taucht, etwas Glänzendes, Kostbares in die Höhe bringt. Was ihm auf seinen Entdeckungsfahrten oder Eroberungszügen in den Wurf kam, hielt er fest, und es ist sein Verdienst, daß er viele, die einsam und in Dunkelheit standen, damals ans Licht gezogen hat. Wenn es nach ihm gegangen wäre, hätte er schon damals in Berlin das Maison

moderne ins Leben gerufen, eine Art modernes Kaufhaus, das er es tatsächlich einige Jahre später in Paris begründete. Dort hatte bereits ein Anderer vor ihm, Herr S. Bing, als Japanliebhaber bekannt, ein modernes kunstgewerbliches Kaufhaus, die „Art nouveau", eröffnete und der modernen Bewegung als erster Stützpunkt unmittelbar vor dem Eintritt in Deutschland gedient. Meier-Gräfe kam mit seinem geschäftlichen Unternehmen in Paris zu spät. Die Schlacht war im Oktober 1896 bei Bing geschlagen und selbst dieser Sieg war keine Eroberung. Auch S. Bing hatte eine Mission, die aber nicht auf dem Gebiet der geschäftlichen Erfolge lag. Bings moderne Ausstellung im Oktober 1896 war das erste Lebenszeichen der modernen kunstgewerblichen Bewegung, die gerade den Umweg über Paris nehmen mußte, weil damals noch Deutschland gewohnt war, jede Anregung von dorther zu empfangen. Aber während die moderne kunstgewerbliche Bewegung in Deutschland zu nationaler Bedeutung emporwuchs, hatte sie in Frankreich nur den vorübergehenden Bestand einer Mode, die mit den nationalen Voraussetzungen der Franzosen nicht verschmelzen konnte. Daraus erklärt sich der nachmalige geschäftliche Mißerfolg beider verdienstlichen Unternehmen, während ähnliche Gründungen in Berlin bestehen konnten. Vielleicht war es dieser internationale Händlerinstinkt, der Meier-Gräfe mit den anderen Mitgliedern der Pan-Genossenschaft in Zwiespalt brachte, und infolgedessen Meier-Gräfe schon im ersten Jahr von dem Pan-Unternehmen zurücktrat. Denn im Pan hatte sich gleichzeitig mit dem von Meier-Gräfe vertretenen internationalen Grundzug eine ausgesprochene Richtung zur Hebung der nationalen Kultur entwickelt, die von der Beobachtung und Prüfung des heimischen Lebens ausging. Kurzum, der Pan hatte sich alsbald die Aufgabe

gestellt, ein deutsches Kunstblatt zu werden. Es heißt die Gefahr, nur erlesene Kost für einige Feinschmecker zu bieten und darüber eine notwendige nationale Kulturarbeit zu versäumen, sei früh genug erkannt und vermieden worden. Der Pan sollte kein internationales Organ werden, das von Japan, Newyork und allen Kulturzentren Europas das beste, was in Kunst und Literatur jährlich entsteht, zusammenfassen will. Das schien als ein Ding der Unmöglichkeit. Das Gebiet wäre zu groß und das Bedürfnis nach einem internationalen Organ zu gering. Es hätte Kunsthändlerinteressen, nicht aber Volksinteressen pflegen können. Nach der damaligen Anschauung wenigstens. Der Pan wollte fleißig Umschau halten, er wollte die Lehren des Auslandes im nationalen Geist verwerten, aber er wollte Deutschland nicht mit internationaler Kunst überschwemmen, indem er selbst ein internationales Kunstblatt würde. Er wollte vielmehr in Deutschland die Selbständigkeit in kulturellen Dingen wahren und entwickeln und den besten Nährboden der Kunst, die Pflege der Heimat, der Eigenart und der Tradition fördern. Die lokalen Produktionen sollten auf diese Art künstlerisch erstarken und erhöhte Wertschätzung der Gebildeten gewinnen. Gerade die bodenständige künstlerische Entfaltung sollte dahin führen, daß der unleidige Partikularismus in Deutschland vermindert würde. Die Dezentralisierung der Kunst sei die Aufgabe in Deutschland. Es sollte nicht vergessen werden, daß auch hinter dem Berg noch Leute wohnen. Tatsächlich haben bis auf den heutigen Tag die Gebildeten in Deutschland noch keine Ahnung, welcher Reichtum an künstlerischer und lokaler Eigenart, welche Mannigfaltigkeit der Erscheinung und Urwüchsigkeit im deutschen Volkstum vorhanden ist. Es fehlte der Kontakt zwischen den Gebildeten mit der künstlerischen

Produktion des eigenen Volkes. Wie die ausländische Literatur auf dem deutschen Büchermarkt vorherrschte, so herrschte in der Kunst und im Kunsthandel Deutschlands die fremdländische Produktion. Natürlich. Die deutschen Handwerker und die Durchschnittsarchitekten leierten die auswendig gelernten Stilformen her, Gothik, Renaissance, Rokoko und Zopf, gestohlene und zusammengebraute Ornamente, die den Zeichnern für das Kunstgewerbe von den Gewerbemuseen verabreicht wurden. An den Akademien, die sich vor jeder Berührung mit dem Leben ängstlich hüteten, wurde, der romantischen Überlieferung gemäß, Historienmalerei betrieben, nach der in der Praxis kein Mensch verlangt. Die vornehmen Institute machten brotlose Kunst, die Kunstgewerbeschulen erzogen Kräfte, die gewandt im Kopieren alter Stilformen waren und keine Ahnung von dem zweckmäßigen Organismus als dem Wesen eines wahrhaft künstlerischen Gebildes haben. Sie waren zur völligen Hörigkeit im Dienste eines Kunstgewerbes erzogen, das sein Dasein aus schlecht kopierten, völlig unverstandenen stilhistorischen Ornamenten fristete. Die moderne Industrie, etwa auf dem Gebiet der Metallwaren, der Lederpressung und -imitationen und anderen Gebieten machte diese Geschmacksentwicklung getreulich mit. War es ein Wunder, daß in den Zeiten eines solchen Niederganges der nationalen Kunstproduktion der ausländische Import den deutschen Markt überschwemmte und daß die besseren Läden Deutschlands englische Fabrikate, englische Möbel, Stoffe, Bilderbücher, Tapeten, Fayencen, der deutschen Schundindustrie vorzogen? Und daß selbst die deutschen Gewerbemuseen englische und amerikanische Produkte kauften und ihren Bildersammlungen einverleibten? So tief war die deutsche Produktion gesunken, daß sie bei der Nachahmung ausländischer Produkte ge-

landet war und damit ihre völlige Unmündigkeit und Hilfloſigkeit bekannte. In den Erziehungs- und Kunſtunterrichtsfragen, in der Kleidung und in den Umgangsformen begann man längſt die Überlegenheit der engliſchen Kultur zu ſpüren. Wer in Deutſchland eine erträgliche Figur machte, verdankte ſie der engliſchen Marke. Man darf nicht glauben, daß es ein Austauſch der Güter zwiſchen zwei verwandten Nationen war. Haben etwa die engliſchen Dekorateure deutſche Kunſt von der damaligen Note verlangt? Oder hat das engliſche Volk an Stelle ſeiner Körper und Geiſt harmoniſch entwickelnden Sportpflege etwa die öde deutſche Turnerei eingeführt? Haben ſich die großen Erneuerer des Kunſtgewerbes etwa die Kopieranſtalten, die unſere Kunſtſchulen im eigentlichen Sinne waren, zum Vorbild genommen? Oder haben ſich die engliſchen Hausfrauen in den Fragen der Hygiene, der Körperpflege, in den Fragen der Qualität und der Echtheit bei den Einkäufen die Grundſätze der deutſchen Hausfrauen, die noch völlig auf billiges Surrogatenweſen gerichtet ſind, zunutze gemacht? Man braucht nur die engliſchen und amerikaniſchen Witzblätter nachzuleſen, um ein leider zutreffendes Spiegelbild der deutſchen Ziviliſation zu finden. Allerdings hat auch Deutſchland exportiert und ein bekanntes Wort des Auslandes brandmarkt den deutſchen Export von Gebrauchsartikeln. Es iſt oft genug wiederholt worden, weshalb hier nur auf das Mißverhältnis aufmerkſam gemacht werden ſoll, das darin beſteht, wenn ein Volk in allen Fragen der Qualität vom Auslande abhängt, und dafür nichts zu geben hat, als billige Schundarbeit. Die wirtſchaftliche Konſequenz dieſer Erſcheinungen war mit eine der lebendigen Triebfedern der modernen Bewegung. Wir ſollten vom Rivalen lernen, Kräfte zu entwickeln und zu gebrauchen. Und wenn unſere eigenen

Kräfte entfaltet ſind, wenn wir imſtande ſind, Qualität zu entwickeln und dem Schund Einhalt zu gebieten, dürfen wir die wirtſchaftlichen Konſequenzen ziehen. Dann dürfen wir hoffen, den heimiſchen Markt zu bewahren, den Käufer der eigenen Produktion zu erhalten und, wenn möglich, mit fremden Völkern in Wettbewerb zu treten. Sollte das Ziel einer nationalen Kultur erreicht und die Gefahren der engliſchen Invaſion, wie überhaupt der ausländiſchen Vorherrſchaft in Geſchmacksdingen abgewendet werden, dann iſt vor allem nötig, die Bildung der Geſamtheit auf neue Grundlagen zu ſtellen und im Publikum geſteigerte Anſprüche hinſichtlich des Geſchmackes, der Echtheit und der Gediegenheit zu erziehen. Das Weſen der Bildung iſt in der Qualität begründet, ſie muß in der Arbeit des Volkes, in ſeiner Kunſt, in ſeinen geiſtigen Intereſſen, das Hauptziel ſein. Wie weit ſind unſere heutigen Gebildeten noch von dieſem Ziel entfernt? Wie weit iſt die Induſtrie davon noch entfernt? Die moderne Bewegung iſt nach außen hin nicht ein gemeinſames Ringen um geiſtige Prinzipien, ſondern ein Ringen mit dem Feind im eigenen Lande, mit dem Unverſtändnis des Publikums mit der geſchloſſenen und wohlorganiſierten Armee von Händlern, Unternehmern, Induſtriellen, Fabrikanten, die ihre alte Methode bequemer Gewinnmacherei hartnäckig zu verteidigen ſuchen und endlich gegen die zu Ehren und Würden gekommene Impotenz im eigenen Lager. Es war ein Kampf mit ungleichen Waffen. Hier ein Häuflein begeiſterungstrunkener Neuerer mit nichts ausgerüſtet als mit ein paar Ideen und dort eine feſtverſchanzte Hochburg mit wechſelſeitiger Verſicherung materieller Intereſſen auf das äußerſte entſchloſſen, nicht locker zu laſſen. Die Idee hat geſiegt. Der Pan war früh am Tag und hat zu ſeiner Zeit die Ereigniſſe nicht vorausſehen können.

Einer, der die nationalen Ziele bei der Gründung des Pan klar gesehen und ausgesprochen hat, war Alfred Lichtwark. Bode und Woldemar v. Seidlitz standen ihm eifrig zur Seite. Den kulturellen Vorsprung des Auslandes, namentlich Englands, die Rückständigkeit Deutschlands in ähnlichen Gebieten, aber auch den unmeßbaren Schatz altheimischer und volkstümlicher Überlieferung hatte in Deutschland am klarsten Lichtwark erkannt und darauf seine umfassende Kulturarbeit gegründet. Das Verdienst Lichtwarks um die Wiedererweckung der heimischen Kultur ist ungeheuer. Fast alle geistigen Strömungen, die zu diesem Zweck in Deutschland in den letzten Jahren Platz gegriffen haben, gehen auf seine Anregung zurück. Seine Aufsätze im Pan waren Scheinwerfer, die der kommenden Entwicklung voranleuchteten. Die Wiedererweckung der Medaille, die Förderung der Kunstbetätigung im Volke, die organische Idee im Hausrat und im Hausbau, die Beobachtung der Heimat und der heimischen Überlieferung, die Wiedererweckung des Farbensinnes, der Blumenfreude und der Gartenkultur, das Städtestudium und der Heimatschutz sind in Deutschland zum erstenmal von ihm angeregt worden. Andere haben die Arbeit weitergeführt, vertieft und spezialisiert, einzelne Gebiete wurden Bundesangelegenheiten, manche dieser Angelegenheit wurde seither von vielen zugreifenden Händen angefaßt, verallgemeinert, oft nahm der Strom an Breite aber auch an Seichtheit zu. Lichtwark hat geradezu bahnbrechend gewirkt. Der Pan schien damals der Quellpunkt der zahlreichen parallellaufenden geistigen Bewegungen, die ein gemeinsames Kulturziel haben.

Die ersten drei Jahrgänge des Pan von 1895—1898 waren die fruchtbarsten. In dieser Zeit hatte er alles gesagt, was er zu sagen hatte. Seine Mission war erfüllt. Die

moderne Kunst war geboren und andere Hände übernahmen ihre Wartung und Förderung oder Verteidigung. Noch zwei Jahre des Siechtums und der große Pan war tot. Er hatte es nicht nötig, sich betrauern zu lassen. Eine Menge von Kunstzeitschriften, die um 1897—1898 entstanden, die Dekorative Kunst, Deutsche Kunst und Dekoration, Kunst und Handwerk, Ver Sacrum, Kunst und Künstler, Die Rheinlande und eine Unzahl anderer, die beweglicher waren und den Tagesinteressen leichter folgen konnten, nahmen ihm die Arbeit aus den Händen und führten sie auf lokalen oder auf allgemein künstlerischen Grundlagen weiter. Dresden, München, Wien, Darmstadt, Berlin, Düsseldorf bildeten sich als hohe Warten aus, die ein lokales Gesichtsfeld bestrahlten und doch hoch genug waren, die Oberströme wahrzunehmen, die befruchtend auf die Ertragsfähigkeit wirken konnten.

Alle leitenden Gesichtspunkte hatte der Pan in den ersten paar Jahren seines Bestandes aufgestellt.

In der Literatur regte sich ein neuer Frühling. Der Impressionismus löste eine Parallelbewegung auf dem literarischen Gebiet aus, unter dem Einfluß der Skandinavier, Belgier und Franzosen gewann in der deutschen Literatur der neunziger Jahre die sensitive, rythmisch lyrische Stimmung Oberhand, die auf die Überwindung des Naturalismus in der Dichtung gerichtet war. Paul Verlaine, Baudelaire, Huysmans, Maeterlinck, Gabriel Dante Rossetti, Swinburne, Przybyszewski, Knut Hamsun, Jacobson, Jonas Lie, Lagerlöf u. v. a. standen der jungen deutschen Literatur zu Gevatter. Für die neuen Empfindungen des Lebens, für die neuen, nie gesehenen Schönheitsmerkmale sollte der dichterische Ausdruck gefunden werden. Die naturalistische Dichtung mit ihrer erstarrten Methode der Wirklichkeitsschilde-

rung und der Objektivismus, der gleichsam den Unbeteiligten spielte, indem er die Hände mit im Spiel hatte und doch zugleich als kalter Zuschauer dasaß, ließ die Seelen unbefriedigt. Man hatte das Gefühl, daß das naturalistische Kunstwerk den seelischen Machtbezirk nicht erweitere, sondern in die Enge der bloßen Wirklichkeitserfahrung hinabdrücke. Noch viel weniger natürlich entsprach dem modernen Empfindungsleben die Gouvernantendichtkunst, die dem Naturalismus voranging und neben diesem die breite Masse der „Gebildeten" noch immer beherrscht, „die Mumienposie Georg Ebers', die sentimentale Aprilabendweichheit Geibels, die Hoppedanz und Riedewanzdichterei Julius Wolfs und Baumbachs und die süßlich geschleckte Frivolität des französischen Ehebruchsdramas." Unter diesem zuckernen Aufguß hatte das Leben mit seinen Maschinen, mit seiner sozialen Frage eine Umwälzung geschaffen, unbekannte und unverstandene Werte hervorgebracht, Schönheiten, die nicht mit den alten Gartenlaubevorstellungen und auch nicht mit der peripherischen Wirklichkeitsschilderung ergriffen und seelisch bewertet werden konnten. Die Dichtung suchte nach einem verwandten Ausdruck, der den Pulsschlag dieses modernen Lebens vernehmen ließ, und sie fand ihn in den Seelen- und Nervenzuständen, die von der neuen Art zu leben und zu empfinden hervorgerufen waren. Die Dichtung wurde wieder subjektiv, ein Stück des modernen Nervenlebens, sie ging den Vibrationen und den Extasen, den Erschlaffungen und Angsten des Nervenlebens nach und suchte in vieldeutigen Symbolen auszudrücken, was dem eindeutigen Naturalismus und der nichtsdeutigen Familientischpoesie versagt blieb. Die belgischen Symbolisten riegelten alle Träume auf, sie öffneten die inwendigen Ausblicke auf die geheimnisvollen Seelengärten, wo unter den zauberhaften Blumen und den ge-

heimnisvollen schwarzen Tiefen des unbeweglichen Parkes alle Schauer und alle Wunder der modernen Seele wohnten, die in zarten schattenhaften Gestalten auftauchten wie die alten Märchen, die schon vor 1000 Jahren die Menschen beglückt und erschreckt hatten. Das Ungeheuerlichste, Erschütterndste ließ sich nur auf die unpersönlichste Art aussagen, im Gleichnis und unkörperlichen Vorgängen, die Träger der Handlung wurden schemenhafte willenlose Puppen, die Handlung aber bildeten jene geheimnisvollen mystischen Gewalten des Schicksals, unter denen die empfindsamen modernen Seelen hin und her gepeitscht schwankten, wie die bleichen, hohen Blumen eines Treibhauses unter dem einbrechenden Sturm. Die skandinavische Dichtung, begabt mit der nervösen Lebendigkeit der modernen Schule holte aus dem funkelnden Schatz heimischer Märchen und Sagen seltsame Schönheiten, mit denen sie die Personen und Vorgänge des Alltags geheimnisvoll belebte und den Erscheinungen Zusammenhang mit dem märchenhaften Hintergrund der heimischen Landschaft und des heimischen Volksempfindens gab. Die Eigenart, Kraft und Schönheit der skandinavischen Dichtung und der außerordentliche Vorrang, den sie in der modernen Literatur gewonnen hat, beruht in der ganz seltsamen Verbindung der reizsamen Modernität mit der grausen Phantastik und dem legendären Spuk der nordischen Nächte. Die skandinavischen Künstler sind alle in die französische Schule gegangen. Aber sie hatten den Vorzug, ihre Nerven durch den Trunk aus dem Zauberbrunnen der heimischen Überlieferung zu stärken und vor Blasiertheit zu bewahren. Wie die Dichtung volkstümliche Töne und Farben aufsetzte, so fanden auch die skandinavischen Künstler auf dem gleichen Wege am früheſten den primitiven monumental-dekorativen Stil, der sich am entschiedensten in

Munthe's norwegischen Teppichen und in den dekorativen, altheimische Sagenstoffe behandelnden Gemälden des Finnen Axel Gallèn darstellt. Während die englischen Malerpoeten von Dante Rossetti bis Burne-Jones und Walter Crane von dem Studium der Frühitaliener ausgingen und daraus ihren dekorativen Stil bildeten, der es mit sich brachte, daß die Maler dichterisch wurden und die Dichter malerisch, hatten die französischen Symbolisten die kokett-traurige Pose des lächelnd entsagungsvollen Pierrot gewählt. Er kannte alle Torheit und Weisheit der Welt. Sein Auge hatte viel gesehen, es kannte nur weiße Nächte, es war überwach und alt, aber sein Gesicht war kindlich und knabenhaft. Er führte nachts an einem Silberfaden den Vollmond spazieren und lächelte, obschon er traurig war und war traurig, obschon er lächelte. Seine Moral stand über der Moral. Er hatte alle Kulturen gesehen und überall das Beste gekostet, er war ein Feind des Rohen und sehr verliebt. Seine zarte Seele war jungfräulich, obzwar sie in Lasterhaftigkeit gedieh, sie bebte unter den Grausamkeiten des Lebens und dennoch schien sie diese Grausamkeiten wollüstig zu lieben. Den graphischen Ausdruck dieser dichterischen Empfindung bot der Zeichner Beardsley. Dieser junge Engländer, der in Paris lebte und im Alter von 27 Jahren an Schwindsucht starb, besaß diese außerordentlich empfängliche Sensibilität, die ihn zu einem unter den leisesten Empfindungswellen vibrierenden Instrument machte, das alle seelischen Oberströmungen feinfühlig registriert. Unter seiner Hand wurden alle Regungen der modernen Seele Linie, Klangfiguren, in denen alle Geheimnisse des mondänen Empfindens sichtbares Leben wurden. Seine Linie ist so rein, so selbstsicher, daß sie geradezu somnambulistisch wirkt, im Traum gezeugt, und unmittelbar aus einer untrüglichen Empfin-

dungsſphäre quellend, ſeine Einfälle waren ſo kapriziös und ſorglos, daß ſelbſt das Laſter unſchuldig und naiv dreinſah und die Sehnſucht nach ſeinem Paradies erweckte; ſeine Schwarzweißtechnik, ſein Stil, waren ſo dekorativ, daß er unbekümmert alte Stile aufgreifen konnte, vornehmlich das Barock, um ihre Motive in ſeinen Blättern zu verwerten; unter ſeinen Händen aber wurden ſie ein völlig anderes, ein gänzlich Neues und Unerhörtes, ein neues Ornament, Kurve und Linie ſchlechthin, das er dort anbrachte, wo er ſie für ſeine dekorativen Abſichten juſt brauchte. Es iſt natürlich, daß er ſich ebenſowenig wie die Dichter des Symbolismus an irgend ein Naturſtudium oder an eine Wirklichkeitstreue ſeiner Erſcheinungen und Geſtalten hielt. Dieſe Geſtalten hatten nichts von Erdenſchwere, ſie ſind daher keineswegs mit dem Maßſtab des Naturalismus zu meſſen. Sie ſind rein geiſtig gezeugt, aus Reflexen des Lebens hervorgerufen, die ſich im Empfindungsleben zu Geſtalten verdichten, ſchemenhaft und unkörperlich zwar, aber nervenhaft belebt und von der unwirklichen illuſionären mondſcheinhaften Atmoſphäre wacher Nächte und von der Bluthitze der Fieberträume umgeben. Ihre ſcheinbaren Verzeichnungen ſind Geſetzmäßigkeit, entweder dekoratives Geheiß oder notwendige Übertreibung als Ausdruck, als Groteske, als Merkmale künſtleriſcher Einbildungskraft. Die eingebildete Tragik der Pierrotpoſe, die die Sünde ums Haupt flocht wie einen Heiligenſchein, trug aber dennoch einen Keim des Verhängniſſes in ſich, der Wahn befeſtigt ſich und ein Leben, wie jenes von Beardsley endet in Verzweiflung und Wimmern, für wirkliche oder eingebildete Sünde Gnade und Vergebung im Schoß der belächelten Kirche erflehend, die der entfeſſelten Hölle Einhalt gebieten ſoll. Die neuere Geſchichte kennt mehr als ein Beiſpiel, wo die unbefriedigte, frierende, gnadenhungrige

Seele der modernen Märtyrer vor der Sphynx des modernen Lebens in den Schoß der Kirche flüchtete und nur mehr der Stimme der Seligen lauschen wollte, die unter den Blutwerkzeugen und den Wundmalen ihres Körpers die Herrlichkeit der mystischen Gnade pries. Wahn über Wahn! Aber was wäre das Leben ohne Wahn? Schal und unersprießlich, wenn nicht die Märtyrer der Kunst ihre Seelen aufrissen und zerfleischten und nicht auf diese Art die Wunder der Offenbarung zeigten. Die wundersamen Heiligen, wegen ihrer grotesken Gewohnheiten vom Philister angestarrt, belacht oder bestaunt, sind die Verkünder gesteigerter Lebensempfindung die aus ihren Schwächen, ihren Torheiten und ihren Einbildungen die tiefsinnigen Symbole bilden, mit denen sie die Öden des Lebens paradiesisch umstellen, die geistige Perspektive bildsam umgeben, ähnlich wie in den alten Kathedralen die bildhaften Teppiche an den Wänden und die grotesken Heiligenfiguren von den hohen Postamenten eine mystische Welt verwandter ekstatischer Offenbarungswunder verkörpern. Im Grunde ist es einerlei, ob die Wollust des frühchristlichen Asketen oder das moderne Dirnentum und der tragische Pierrot die Quelle der sinnlich-übersinnlichen Offenbarung ist. Die eingebildete Pierrottragik fühlt tief genug die Wesensverwandtschaft mit den heuschreckenfressenden ekelhaften Wüstenheiligen. Es gibt einen Punkt wo die höchste Lasterhaftigkeit und die höchste Tugendhaftigkeit einander zum Verwechseln ähnlich sehen. Eine Ahnung von diesem reifen Wissen spricht sich vieldeutig bei den Frühitalienern und namentlich in den Gesichtern des Botticelli aus, weshalb die englischen Präraffaeliten sie als Träger moderner Offenbarung, als Schutzheilige ihrer Kunst anriefen. Auch der Wüstenprediger Jochanaan in Oskar Wildes „Salome" ist nur die andere Pose des unschuldig laster-

haften Pierrot. So nah verwandt weiß ſich der moderne künſtleriſche Märtyrer dem Heiligengeſchlecht der kirchlichen Glasfenſter und Reliquienſärge und ſo ſtark fühlt er die gemeinſame Miſſion, die Welt von der Stumpfheit der Gewohnheit durch eine neue berückende Senſation zu erlöſen und der neuen Schönheitslehre ein Selbſtopfer darzubringen. Sie wirken immer aufregend und ketzeriſch; aber Ketzer waren alle Heiligen. Der geiſtigen Übereinſtimmung nach, wenn auch nicht in äußerlicher Zuſammengehörigkeit gehört der holländiſche Maler Jan Toorop der ſymboliſtiſchen Kunſtrichtung an, die in der Dichtung wie in der Malerei verwandte Erſcheinungen hervorrief. Der Künſtler, der in holländiſch Indien geboren, einen Schuß malayiſchen Blutes in den Adern trägt, bringt eine ganz neue fremdartige, ſymboliſtiſche Ausdrucksweiſe, die in einem linearen und flächenhaften Stil moderne Seelenzuſtände auf das intenſivſte verſinnlichen. Wahrſcheinlich ohne äußere Abſichtlichkeit und nur auf Grund verwandter Empfindungen verraten ſeine Kartons und Kreidezeichnungen eine asketiſche Empfindungsweiſe, die man leicht gotiſch nennen kann, wenn man auch weiß, daß die gebatikten Stoffe ſeiner malaiiſchen Heimat einen großen Anteil an der Formanſchauung des Künſtlers haben. Ohne Zweifel ſind Gedankenbrücken herzuſtellen, wenngleich die ſcheinbaren Archaismen des Künſtlers nur der Ausdruck blutechter Modernität ſind. Die pſychiſchen Qualen der „Raſtloſen" muß man erlebt haben, im „Garten der Schmerzen" muß man ſelbſt gewandelt ſein, mit den grauſam unerbittlichen „Fragen der Sphynx" muß man qualvoll gerungen haben, um dieſe Erfahrungen der modernen Seele, bildmäßig zur Anſchauung zu verdichten und linear zu dem prinzipiellen, gleichſam eingeborenen Ausdruck zu bringen. Die Körper ſind zur Fleiſchloſigkeit vergeiſtigt, die Augen ſind groß, tief und

geſchloſſen, von der Verworrenheit und dem Grübeln der Seele gefangen, ebenſo, wie die Haltung, die völlig abgezogen iſt, das Fleiſch iſt willenlos und nur die Arme erheben ſich unwillkürlich und mechaniſch unter dem Flehen ihrer Seelen. Sie drücken ein Myſterium aus, das mit der ganzen Gewalt der Rätſelhaftigkeit über die Menſchen kommt und ſtärker iſt als die Macht ihres Bewußtſeins, das ihnen unlösbare Fragen auferlegt, Fragen, die ſie zur Ohnmacht verurteilen, zur Ruheloſigkeit, zu tantaliſchen Seelenqualen, während im Hintergrund die unbewußte Schöpfung nach ihren Naturnotwendigkeiten lebt. Der Anblick der Sphynx, die bezeichnenderweiſe auf einem Altar von Menſchenleibern ruht, macht alle hinſinken und an den nagenden Zweifeln des Lebens vergehen. Die dekorativen Eigenſchaften ſeines Stils ſind natürliche Eigenheiten der Raſſigkeit und der geiſtigen Zucht, wie es ähnlich, bei Beardsley der Fall iſt. Auch Toorop trägt eine Märtyrerkrone und ein Büßergewand. Auch er hat die Leiden der Menſchheit auf ſich genommen und an dem Erlöſungswerk gearbeitet, wie jede ſchöpferiſche Kraft. Auch an ſeine Ferſen heftet ſich die Tragik, und ſeine Poſe iſt natürlich. Auch er ſchleppte ſich zur Schwelle der Kathedrale und blickte ſehnſüchtig in die kerzendurchſchimmerten myſtiſch dämmerigen Hallen, wo die einſtigen verirrten Weltkinder, die alten ruppigen Ketzer und Heiligen in neuer Herrlichkeit über den Weihrauchwolken thronten. Der Inſtinkt will ihm ſagen, daß hier die geiſtige Luft der Heimat iſt. Die Tiefen der Myſtiker, der Indier, des Thomas a Kempis, Tolſtois, Richard Wagners bezeichnen die Stufenleiter, die zu ſeiner „Annociation du nouveau Mysticisme“ führte. Der Neo-Impreſſionismus, dem er ſich anſchloß, gab ihm ein neues Mittel, durch die Farbe ſein myſtiſches Empfinden auszudrücken und die eigentümliche Milde und traumhafte

Schönheit, zu der diese Technik befähigt, nebst einer gewissen Schmuckwirkung zu erreichen. Aber den vollen ornamentalen Ausdruck seines Empfindens konnte er erst in den eigentlichen dekorativen und kunstgewerblichen Arbeiten finden, in den prachtvollen Bucheinbänden, Umschlägen, Programmen und Plakaten, Kacheln und anderen ornamentalen Erfindungen. Seine erwähnten Gemälde sind nur ein Übergang zu einer rein linearen ornamentalen Kunst, darin er den Ausdruck seines mystischen Wesens suchte, den Ausdruck der intelligibelen Schönheit, die in solchen Schmuckbildungen geheimnisvoll und fast musikalisch anklingt. Von hier ist leicht auf Van de Velde zu schließen. Ganz deutlich wird der Weg, der aus den geistigen und dichterischen Voraussetzungen der Zeit, aus dem Symbolismus über die Malerei zum Kunstgewerbe und zur Erneuerung des Ornamentes führt. Ferdinand Khnopff gehört in diesen Kreis, er hat durchaus verwandte Züge. Schon im Jahre 1884 vereinigte sich die Elitegruppe der niederländischen Künstler zur „Société des XX“ unter der Leitung der Schriftsteller Edmonde Picard und Oktave Maus, einer freien Künstlervereinigung, der neben Khnopff und Toorop die Künstler Ensor, Meunier, Finch, Rysselberghe und Van de Velde angehörten.

Ich muß zu meinem Ausgangspunkt zurückkehren, zur modernen Dichtung, und erwähnen, daß die Regungen des Auslandes auch in Deutschland ein Echo gefunden haben. Das fremde Beispiel befeuerte die deutsche Literatur und mancher ging in den Zauberwald, um den Paradiesvogel abzuschießen. Der Pan hatte alle Dichter um sich versammelt, die auf den neuen Ton gestimmt waren. Es mag durch die Überlieferung begründet sein, daß der deutsche Bierstudent der neuen Poesie die Couleurs lieh und daß vielfach für

Geiſt der Ulk einſpringen mußte. Über die Anſätze eines zum Teil ſehr verheißungsvollen Lyrismus kam es nicht hinaus, der Roman und das Drama blieben alle Erfüllung ſchuldig und jedenfalls waren die tiefen und fruchtbaren Wechſelbeziehungen zwiſchen Dichtung und Kunſt verſagt, die im Schaffen des Auslandes zutage treten. Nur einer hat bei uns den Vogel abgeſchoſſen — Frank Wedekind. Er war der einzige deutſche Dramatiker, der dem modernen Leben die Maske vom Geſicht zu reißen und deſſen wahren Züge zu zeigen vermochte, wenn auch dieſe Züge häßlich ſind, ohne aber aufzuhören, Künſtler zu ſein. Er iſt der einzige, der die deutſche Komödie von dem Vorwurf der Gouvernantenhaftigkeit befreite, ſoweit es nämlich ſein eigenes Schaffen betrifft. Von dem Satyriker abgeſehen, blieb die deutſche Dichtkunſt weit hinter allen Erwartungen der Modernen zurück. Wonach die heutige Ausſtattungskunſt im Beſitz ihrer neuen Mittel ſich ſehnt, iſt ihr von der heimiſchen Dichtkunſt vollends verſagt. Neben der Marzipan-Dramatik eines Fulda gewinnen die verſpäteten Anläufe Gerhard Hauptmanns zum ſymboliſtiſchen Drama im „Glashüttenmärchen“ den Anſchein von Jugendlichkeit, was ehrenhalber hervorgehoben werden darf, wenngleich dieſe künſtleriſchen Johannestriebe für die Entwicklung nicht in Betracht kommen. Die deutſche Kunſt entbehrte in der Heimat des mächtigen geiſtigen Untergrundes, der in der Kunſt des Auslandes den Antrieb zu den neuen Bildungen verurſachte. Die moderne Entwicklung in Deutſchland iſt fremdes Pfropfreis und es iſt ein Glück für uns, wenn es mit dem alten Stamm zu neuer Selbſtändigkeit verwächſt. Auch Verſuche einer neuen Bühnenkunſt, einer intimen Bühne brachte der Pan in den erſten Jahren zur Kenntnis. Dürftige, unkünſtleriſche und unentſchloſſene Ver-

ſuche, aber immerhin Verſuche. Buchausſtattungsfragen wurden ſchon im erſten Jahr heftig verhandelt und der Buchſchmuck im Pan verſucht. Wenngleich ſuchend, taſtend und irrend und von keinen dekorativen Stilempfindungen geleitet. Noch waren die bahnbrechenden ausländiſchen Vorbilder nicht vorhanden, bei deren Anblick es den heimiſchen Zeichnern wie Schuppen von den Augen fallen ſollte. Allerdings durfte der Pan mit zärtlichem Stolz den Ruhm eines deutſchen Künſtlers verkünden, der ebenfalls einen dornigen Pfad zur Höhe gegangen war: Arnold Böcklins. Aber es iſt doch ſeltſam, wie wenig Einfluß Böcklin auf die deutſche Kultur, auf die Entwicklung des dekorativen Stils und auf die Hebung des Kunſtgewerbes hatte. Über Böcklin wurden nur ein paar Phraſen geredet, etwas von ſeeliſcher Erhebung und von der Tiefe des Gemütes, und einige Maler, die künſtleriſch nicht ſehr hoch über dem Anſtreicher ſtanden, bildeten aus der Nachahmung Böklins eine Art dekorativen Stils, in der Auffaſſung, wie ſie das Wort verſtanden. Über der Bewunderung des neuen Fabelweſens, das den Philiſter anfangs erſchreckt und ſpäter entzückt hat, vergaßen die Künſtler den Schatz zu heben, den Böklin vielleicht ſelbſt unbewußt in ſeiner Fracht führte. Trotz dieſes großen modernen deutſchen Künſtlers ging die Entwicklung des dekorativen Stils, wie ich eben angedeutet habe, von dem franzöſiſchen Impreſſionismus aus über England und beſonders Belgien, von Skandinavien abgeſehen, und bildete den Stil fertig aus, ehe ihn Deutſchland aus den Händen der belgiſchen Künſtler empfing. Obzwar das Ausland den Beweis geliefert hatte, daß die Konſequenz des Impreſſionismus der dekorative Stil iſt, und daß der Stil, den wir zunächſt im Kunſtgewerbe oder in den gewerblichen Künſten und im weiteren Sinne in der Raumkunſt und in der Architektur er-

leben, mit auf dieſer Grundlage beruht, ſo beſteht in Deutſchland dennoch zwiſchen beiden Phaſen eine gewiſſe Rivalität und die Kluft einer nicht eingeſtandenen Gegnerſchaft. Es iſt klar, daß ſich hier nur verſchiedene Grade der Entwicklung bekämpfen, wovon der eine der Durchgangspunkt des anderen iſt. Die Tatſache iſt deshalb nicht umzuſtoßen, daß in jeder dieſer Phaſen die künſtleriſche Individualität, auf die es ja zuletzt und eigentlich ankommt, ſich voll entfalten kann.

Es iſt intereſſant, daß der eifrigſte Verkünder Böcklins, Meier-Gräfe, einige Jahre ſpäter ſeiner Überzeugung untreu wurde. In ſeinem vielbekämpften Buch über den Fall Böcklin verſuchte er eine Beweiskonſtruktion zu dem Zweck, Böcklin bedeutend tiefer zu hängen. Meier-Gräfe hatte allerdings inzwiſchen den vollen Glanz des franzöſiſchen Impreſſionismus während ſeines Pariſer Aufenthaltes auf ſich wirken laſſen und in einem dreibändigen Werk alle bedeutenden Erſcheinungen der neuen Malerei einſchließlich ihrer Ausſtrahlungen auf Deutſchland dargeſtellt. Seinem Auge, ganz erfüllt von dem Glanz jener ſpezifiſch maleriſchen Schöpfungen und ihren perſönlichen Offenbarungen, mußte Böklin flach, trüb und im ſpezifiſchen Sinne unmaleriſch vorkommen. Das Bildliche an Böcklin, das ihm früher kühn und großzügig, als eine neue Seelengewalt erſchienen war, wollte ihm nun als zahme Familienblatt-Romantik erſcheinen. Es hätte keinen Sinn, die Selbſtkorrektur Meier-Gräfes hier zu charakteriſieren, wenn es nicht andern ähnlich ergangen wäre und Intereſſen im Spiel wären, die den Ausfall vollends rechtfertigen. Denn Böcklin war inzwiſchen vom Publikum zum Klaſſiker erhoben worden und man weiß, wie gefährlich ſolche Heiligſprechungen für eine junge aufſtrebende Kunſt wirken. In Deutſchland ſollten erſt die Wellenkreiſe der impreſſioniſtiſchen

Kunst von Frankreich her ungestört ausschwingen können. Meier-Gräfe beging allerdings, wie zuerst das Publikum, den Fehler der Tendenz. Er schien vollends zu verkennen, daß einer ein großer Kerl sein kann von unbestrittener hoher Künstlerschaft, auch wenn er sich anderer Ausdrucksmittel bedient, als die einer vorgeschrittenen Anschauung. Wenn das primäre Recht der Individualität nicht gewahrt bleibt, so kann es eines Tages ganz leicht passieren, daß der Spieß umgedreht und gegen den deutschen Impressionismus gefällt wird. Aber die politische Notwendigkeit möge die übertriebene Verkleinerung des Genies Böcklin rechtfertigen, denn der Ausfall galt nicht dem Künstler, sondern dem lieben Publikum, das die Absicht nicht ohne weiters merken sollte. Es war ein geschickt verhängter Coup, ein kunstvoller Fechterangriff und ein ergötzliches Schauspiel, wie wenn der Matador bei einem spanischen Stiergefecht in die Arena steigt. Das laute Aufbrüllen bewies, daß der Stoß saß, der dem Ochsen galt. Das Manöver ist hinreichend gerechtfertigt durch die Überlegung, daß mit der künstlerischen Produktion selbstverständlich eine Menge wirtschaftlicher, spekulativer und Kunsthändlerinteressen in Verbindung stehen. Im Zeitalter des Kapitalismus ist auch die Begeisterung bare Münze und die geistige und künstlerische Oberleitung bestimmt den Gang der geschäftlichen Spekulation. Es ist anzunehmen, daß diese Dinge ihren ordnungsmäßigen Verlauf genommen haben.

Tatsächlich hat der Impressionismus den stärksten künstlerischen Vorstoß gemacht und am entschiedensten zu dem dekorativen Stil hingeleitet. Der entscheidende Schritt wurde durch den Neo-Impressionismus vollzogen. Georges Seurat kann als der Begründer gelten, der die Experimente Delacroix und der Impressionisten in bezug auf Licht und Farbe

weiter verfolgte und die Technik einer prismatischen Farbenzerlegung ausbildete. Die Neo-Impressionisten zerlegen die Farbe, d. h. sie bringen vollkommen reine Farben, solche, die denen des Sonnenspektrums am nächsten kommen, unvermischt auf die Leinwand, so daß sich der Mischungsprozeß auf der Netzhaut des Auges zu vollziehen hat. Die Leuchtkraft und der Glanz wird durch unvermischte Auftragung von komplementären Farben, durch eine Kombination von Kontrasten erzielt. Es hat sich eine Harmonie des Farbenkontrastes und Farbengleichgewichtes durchgebildet, wonach der prismatisch zerlegte Farbenfleck eine aus zwei Kontrastelementen bestehende Kombination ist und eines der zahllosen Farbenelemente bildet, die zusammen das Bild ausmachen. Jeder Fleck hat die gleiche Bedeutung, wie die Note in einer Symphonie. Nicht nur die Pinselstriche müssen in einem richtigen Verhältnis zur Größe des Bildes stehen, damit sich die Mischung im Auge in einem gewissen Abstand vom Bild vollziehen kann, sondern auch die Farbenkombinationen müssen je nach dem Thema oder der Empfindung variieren, um die beabsichtigte Wirkung zu ergeben, die in der Verteilung und in der Rhythmik der kalten und warmen, ungemischt aneinandergeführten Farben liegt. Ruskin war der erste, der auf die Verwendung von ungebrochenen, reinen, wir mögen sagen heraldischen Farben hinwies, und ein amerikanischer Gelehrter, Rood, versuchte eine wissenschaftliche Begründung dieser Farbentheorie, die nachmals in den Neuerungen der Neo-Impressionisten künstlerisch verwertet worden ist. Die gebrochenen, auf der Palette oder auf der Leinwand gemischten und daher stets schmutzigen Farben sind vollständig ausgeschlossen. Die Malerei der Neo-Impressionisten, die ich für eine der fruchtbarsten und überzeugendsten Neuerungen halte, gleicht in gewissem Sinne der Arbeit eines

orientalischen Teppichwebers oder der Mosaiktechnik, insoferne in geistvoller Weise die reinen ungebrochenen Farben auf die Leinwand aufgetragen und empfindungsmäßig kombiniert werden. Wir wissen, daß schon ein Zeitgenosse Rembrandts, Vermeer van Delft, eine ähnliche Technik versucht hat und ihrer Hilfe die fabelhafte Leuchtkraft und den reinen Farbenglanz seiner Bilder verdankte. Hier war tatsächlich der Punkt gefunden, von dem die Entwicklung des dekorativen Stils mit Erfolg weitergeführt werden konnte. Im Jahre 1886 sah man in Paris die ersten Bilder dieser Art von Seurat, von Pissaro und von Paul Signac. Die jährlichen Ausstellungen der XX. und der Libre esthétique, der „Assoziation pour l'art" in Antwerpen und verwandte Erscheinungen in Pariser Sonderausstellungen mehrten die Anhänger des Neo-Impressionismus. Van Rysselberghe, Van de Velde, der ebenfalls vom Impressionismus kam, und Jan Toorop gehörten zu jenen, die die Vorzüge der prismatischen Farbenzerlegung frühzeitig benutzten und vielleicht nicht zuletzt um ihrer dekorativen Möglichkeiten willen ergriffen. Daß sich diese Werke durch die höchste Steigerung von Licht, Farbe und Harmonie und durch ihre dekorative Eigentümlichkeit für helle Wohnräume vorzüglich eigneten und dort gewissermaßen eine organische Funktion erfüllen konnten, will wenig besagen. Bedeutsamer ist das Prinzip des reinen, unvermischten Farbenauftrages, die Anstrebung der Harmonie im Kontrast durch absolut reine, geradezu spektrale Farben, die kunstgewerblich von größter Tragweite ist. In Deutschland hat sich bis in die unmittelbare Gegenwart, durch die Dresdener Kunstausstellung 1906 dokumentiert, die falsche Theorie entwickelt, daß unter der Führung des Impressionismus die farbige Stimmung der Räume, des modernen Frauenkleides, wie überhaupt der kunstgewerb-

lichen Gegenstände, auf abgestumpfte, gebrochene Farben, die infolgedessen harmonisch wirken müssen, angelegt sei. Daß diese, in der Praxis erhärtete Meinung ein Irrtum ist, steht nicht nur seit Ruskin und den Neo-Impressionisten und allen davon abgeleiteten dekorativen kunstgewerblichen Schöpfungen des Auslandes, sondern vor allem auch durch das Beispiel Japans und der heraldischen Kunst unserer eigenen Vergangenheit von den ältesten Zeiten bis in das 16. Jahrhundert und heute noch in der Bauernkunst fest. Ruskin spricht drastisch aus, daß sich alle Gemeinheit in grau und braun ausdrücke. Die Furcht vor der Farbe ist ein schlimmer Rückstand bei uns, den wir trotz aller Anstrengungen noch nicht überwunden haben. Alle dekorativen Arbeiten, in denen die Künstler die Farbe in der Hand hatten, der Bucheinband, die Plakate, bis zu den Ansätzen der modernen Monumentalmalerei, bezeichnen die Entwicklung, die von dieser Farbenentdeckung und neo-impressionistischen Anwendung ausgeht. Alle Erneuerer des Kunstgewerbes außerhalb Deutschlands haben Ruskin gelesen, Toorop ebensogut wie Van de Velde, und die Konsequenz des Neo-Impressionismus gezogen. Von diesem Standpunkt aus ist ganz leicht der Ansatz zu erkennen, wo die Malerei nach ihrer natürlichen Heimat abbiegt, zur Raumkunst, zur Architektur, zur Fläche. In der Entwicklung des dekorativen Stils, der höchst uneigentlich so bezeichnet wird, ist die volle organische Gesetzmäßigkeit, die die Künste zur Einheit bringt, befolgt worden. Als in Deutschland noch keine Ahnung von dem Wesen des Plakatstils und der Flächenbehandlung dämmerte, brachte der Pan Plakatbeispiele von Chéret, Toulouse-Lautrec, Steinlen, Brothers Beggarstaff, Carqueville, Bradley u. a., die schlechthin vollkommene Erfüllungen der stilistischen Forderungen waren. Der flächige Charakter der Schwarz-weiß-Technik Beardsleys

und der Holzschnitte Vallottons war hier farbig durchgeführt, wohl in der farbigen Technik der Neo-Impressionisten, aber nicht in der Maltechnik mit kleinen Pinselhieben, sondern in breitem, flächigem Farbenauftrag, wie er der Reproduktionstechnik und der Überlegung entsprach. Aber hat nicht Vallotton selbst Bilder gemalt auf jene plakatmäßige Art, in breitem flächigen Auftrag reiner leuchtender Farben, und ist nicht Hodler auf diesem Wege weiter gegangen zum monumentalen Stil? Man kann Zusammenhänge finden, wenn man will, oder zumindest nachbarliche Berührungen, aus denen sich die logische Entwicklung des Impressionismus zum strengen Stil aufzeigen läßt. Auf der Künstlerbund-Ausstellung in Berlin 1905 waren die Bilder von Hodler die einzigen, die an Farbe und Leuchtkraft neben der grünen Wiese, die zur geöffneten Türe hereinsah, standhielten. Alles andere waren gegen die Natur gehalten, schmutzige Farben, Klimt ausgenommen, der die äußerste Konsequenz des dekorativen Flächencharakters und einer darauf begründeten schmucksteinartigen Wirkung der Malerei darstellt. Man kann, wenn man will, von Puvis de Chavanne ausgehen, um synthetisch zu Hodler zu gelangen. Aber in der Farbe ist Hodler ein anderer. Er hat, wenn man eine Abhängigkeit überhaupt konstatieren will und kann, eine Vorgängerschaft bei den Neo-Impressionisten und den Stilisten, die in diesem Umkreis erwuchsen. Aber seine Schweizer Bauernkraft mußte aus dem Vollen schöpfen, er war nicht zu dekorativer Kleinarbeit geschaffen, wie sein liebenswerter meisterlicher Freund Amiet. Ihm genügte nicht die oszillierende Technik der prismatischen Farbenzerlegung, die in kleinen Pinselstrichen die Kontrastfarben nebeneinandersetzte, um die optische Verschmelzung im Auge zu bewirken mit allen Begleiterscheinungen des flimmerhaften Glanzes, unter dem das Sujet

bis zur Traumhaftigkeit und Unkörperlichkeit, wie in einem nervenvibrierenden von Empfindung sprühenden Lichtbade unterzugehen scheint. Er nahm die Farbe breit wie Valloton, malte in einem Porträt zu einem kupferrot flammenden Gesicht grüne Haare und die Harmonie des Kontrastes tat auch hier in dem breiten Auftrag die ausgleichende Wirkung. Der Gesamteindruck war der, daß weder das Gesicht aufreizend rot, noch die Haare anormal aussahen. Seine ungestüme, michelangeleske Robustheit will sich muskelhaft ausleben, sie braucht Monumentalräume, riesige Flächen, sowie räumliche Vorwände, die die Architektur bis auf den heutigen Tag nicht darzubieten scheint. Fernab liegen die „Gefilde der Seligen", wo der Pan seine Syrinx erschallen ließ. Fernab die „Toteninsel".

In Deutschland kam alles plötzlich, erschreckend, umstürzend, jede Botschaft wirkte wie die Trompeten von Jericho. Die Folge ist, daß sich mancher Umsturz alsbald selber wieder umstürzte. Die Malerei ging damals eben auf das Land, nachdem die Franzosen und Engländer vorausgegangen waren. Die „Dezentralisierung der Landschaftsmalerei" nannte es Lichtwark. Neben Glasgow begannen Worpswede und Dachau einen Klang zu bekommen. Das Programm der Lokalisierung hatte auch den Karlsruher Künstlerbund und ähnliche Malergruppen in München, Dresden und anderen Orten geeinigt. Sie sahen ihre Aufgabe zunächst darin, die in Paris erworbene impressionistische Lehre in der Heimat zu verwerten. Ihre Bilder, wenn auch groß im Format, sind Studien. Noch heute malt die „Scholle" in München französischen Impressionismus, während an der Isar jeder Herbst eine dekorative Farbenpracht entfaltet, die geradezu die Elemente eines monumentalen Stils enthält. Nur die mondsüchtigen Landschaften von Leistikow zeigen Stil. Über

dieſem Landfrieden könnte man meinen, daß in der Welt nichts weiter geſchehen ſei. Aber die Anzeichen am Horizont brechen ſchnell herein, wobei viele nicht wußten, iſt's ein Kameel oder eine Wolke. Die Tragweite der Erſcheinungen konnte damals noch nicht abgemeſſen werden. Der ungeheure Vorſtoß, der auf einzelnen Kunſtgebieten geſchehen war, ließ erwarten, daß ſich an irgend einem Punkte der Ring ſchließen muß, und daß die tektoniſchen Künſte notwendig dem Anſtoß folgen müſſen. Aber noch war in Deutſchland das Kunſtgewerbe, oder wie es damals hieß, die dekorativen Künſte, nicht als ebenbürtiges künſtleriſches Wirkungsfeld erkannt. Schon ſtand eine neue Dichtung da, wenigſtens im Ausland und eine Malerei, die zur Freskenwirkung drängte, eine plaſtiſche Kunſt erwuchs im Ausland, auf ideale Vorausſetzungen begründet, aber die Architektur, die dieſe Vorausſetzungen hätte erfüllen ſollen, zeigte ſich wenig bereit, dem geiſtigen Zug der Zeit Folge zu leiſten. Die Architektur, als die rückſtändigſte Kunſt lebt noch vollends in dem Wahn, daß ihre Aufgabe in der Schaffung von ornamentaler Monumentalität beſtehe, und ſah ſich infolgedeſſen auf den Formenſchatz der Vergangenheit angewieſen, der ſie vollends unempfindlich für die aus modernen Vorausſetzungen entwickelten organiſchen Raumideen machte. Der akademiſche Dünkel verſchleierte noch eine Zeitlang die Tatſache, daß der Ingenieur der eigentliche Architekt der neuen Zeit geworden war. Zwar zeigte Wallots Reichstagsgebäude eine freie perſönliche Sprache, noch mehr aber erſchien Meſſels Warenhaus eine Neuheit der Auffaſſung auf Grund praktiſcher Erforderniſſe und klarer Betonung des funktionellen Weſens. Hier ſcheint der Zwang hiſtoriſcher Bevormundung vollends gebrochen und individuelle Freiheit zugunſten der organiſchen Idee errungen.

Die Neuerung dieſer Architekten beſtand der Hauptſache nach darin, daß ſie die akademiſche Forderung der Stilreinheit zu Fall brachten. Es geniert ſie nicht auf gotiſchen Grundlinien verwandelte Barockformen aufzuſetzen. Der Hauptſache nach iſt die Architekturerſcheinung im Bazar Wertheim auf das Konſtruktionsgerüſt geſtellt. Wie gotiſche Dienſte ſteigen die ſtützenden Pfeiler im Wertheimbau in gerader Linie zum Dach empor, von Quergebälk und Pfeilern mit Baſis und Kapitäl iſt keine Spur. Das gotiſche Stildetail hat aufgehört den Bauorganismus zu vergewaltigen. Zugleich kann nicht überſehen werden, daß auch dieſe vereinfachten, ſachlich gewordenen Formen aus der Vorſtellung der hiſtoriſchen Architektur gewonnen ſind. Trotz der freieren Auffaſſung, in der ſich die geiſtige Überlegenheit des Architekten bekundet, drücken dieſe Bauformen vielmehr die Abhängigkeit von hiſtoriſch überlieferten Bauformen aus, denn die Freiheit, zu der der Baugeiſt vergangener Kulturen aufforderte. Nicht nur die moderne Monumentalmalerei, ſondern auch die moderne Plaſtik, verlangt eine raumkünſtleriſche Erfüllung, die ganz abſtrakt ſchafft und die imaginären Beziehungen von Sache und Zweck, die räumlichen Intervallen zwiſchen dem Menſchen und ſeinen bildneriſchen, zweckvollen und phantaſievollen Werken, die notwendige Raumatmoſphäre und räumliche Rhythmik der geſchloſſenen und einheitlich zuſammengefaßten Dinge herſtellt. Dieſe Architektur kann nicht aus der räumlichen ſinnlichen Anſchauung und Wiederholung alter, ornamentaler Bauformen und ſei es auch in freieſter Anwendung gewonnen werden. Dieſe Architektur kann ſich nur aus dem Studium und aus der Beobachtung der Geſetze des modernen menſchlichen Empfindens und Handelns, aus der modernen Art ſich künſtleriſch auszudrücken gefunden werden. Man nennt die gewerblichen Künſte, um ihre Ebenbürtigkeit in

der modernen Malerei, der Plaſtik oder der Architektur auszudrücken, dekorative Künſte, was ich für einen höchſt unpaſſenden und verwirrenden Namen halte. Die Art, das moderne Empfindungs- und Bedürfnisleben, drückt ſich ſachlich und ſymboliſch in eigenartigen Gebilden aus, die wir deshalb als modern anzuſehen, ſtillſchweigend übereingekommen ſind. In ihrem ſinngemäßen Zuſammenwirken überraſchen ſie uns und intereſſieren ſie uns, ſie ſteigern ſich in richtiger Anwendung vermittels einer geiſtesgewandten Architektur. Und dieſes Sinngemäße, Sachlich, Symboliſche und zugleich Architektoniſche ſollte mit dem Schlagwörtchen dekorativ ausgedrückt werden. Jeder bildneriſche Schmuck, jedes Symbol iſt ſachlich und geiſtig vorbedingt, keineswegs als leeres Dekorationsſtück, zur beliebigen Anwendung aufzufaſſen und erſt die ſinngemäße Anwendung macht die Künſte dekorativ. Wir gewinnen hieraus einen ganz untrüglichen Prüfſtein, um echte und falſche Kunſt zu unterſcheiden. Die Erneuerung und Vergeiſtigung der gewerblichen Künſte, iſt die Grundlage der Architektur, ohne dieſe Grundlage hängt ſie in der Luft. Der Geiſt des alten Ornamentes iſt verdorrt, es hat nichts von unſerem Leben. Das iſt der triftigſte Grund, warum die ſtilnachahmende Architektur aufgehört hat Kunſt zu ſein und mehr zu bedeuten als ein totes Glied. Was im Anfange der Bewegung in den gewerblichen Künſten und am allerwenigſten in der Architektur kaum noch zum Bewußtſein gekommen war, war bereits in bedeutſamen geiſtigen Symbolen in der Dichtung aufgetreten, in Frankreich, Belgien und England, die weit mehr Wurzelgemeinſchaft mit den bildenden Künſten haben, als heute bei uns; beſonders ſtark waren aber von dieſen Vorahnungen und geheimnisvollen Wünſchen Malerei und Plaſtik des Auslandes erfüllt und im einzelnen ſchon der Vorſtoß nach der gewerblichen Seite hin

unternommen. Während in Deutſchland die Plaſtik ausnahmslos auch in den talentvollſten Schöpfungen der klaſſiziſtiſchen Form huldigte, erwachte im Ausland das moderne Bewußtſein der Plaſtik. Rodin, Meunier und Minne haben dieſe Kunſt neu erſchaffen. Rodin iſt der Künſtler, der als Plaſtiker am wenigſten Architektur enthält. Er hat die bildneriſche Ausdrucksfähigkeit über die Grenzen ſeines Materials hinaus erweitert. Er hat jeden Ausdruck der Leidenſchaft, des Schmerzes, der Wolluſt und eine Wucht der Bewegung in dem ſtarren Stein verkörpert und den höchſten dramatiſchen Effekt in der Plaſtik erzielt. Sein Werk iſt nur in der Nachbarſchaft der italieniſchen Plaſtik recht zu würdigen. Er hat an Stelle der ſüßlichen Geſchlechtheit Leben, Temperament, Individualität gebracht, aber freilich auch zugleich einen ſolchen Sturm von Leidenſchaft, daß er alle Grenzen ſprengt. Sein Werk die „Hand Gottes" kann man als Symbol ſeines Schaffens deuten. Es enthält jeden Ausdruck des Lebens, aber es ſteht in dem Chaos allein. Rodins Werk ſteht ebenſo allein und lebt nur durch ſich ſelbſt, und verträgt nichts neben ſich. Am ſtärkſten hat Meunier die Entwicklung der plaſtiſchen Kunſt beeinflußt. Mehr als alle Parlamentsreden hat ſein Werk als künſtleriſches Manifeſt des Sozialismus vermocht. Er hat eine Schönheit entdeckt, wo die Welt bis dahin nur Häßlichkeit zu ſehen vermochte. Sein „Denkmal der Arbeit" iſt in allen Einzelheiten die künſtleriſche Offenbarung des Lebens, wo es am modernſten iſt, nämlich bei der Induſtriearbeit. Er hat es vermocht, die Merkmale dieſes Lebens künſtleriſch auszudrücken, ohne bei der Vergangenheit Anleihen zu machen. Während bei Rodin noch das große Pathos des Klaſſizismus nachtönt, hört bei Meunier jede Deklamation auf. Rodin gibt der Klaſſizität neues Leben, Meunier läßt ſie in der Verſenkung

verſchwinden. Was hätte ſie auch in der Borinage zu tun gehabt? Es hat ſich gezeigt, daß die Schlichtheit den ergreifendſten Ausdruck des Empfindens nur zu ſteigern vermag. Auch Meunier hat, wie die Naturaliſten der Malerei, von der er übrigens herkam, nur Studien geſchaffen. Schon beim Aufbau ſeines Denkmals hat er die Erfahrung gemacht, daß die geiſtige Verſchmelzung der neuen Elemente ſeine Kraft überſteigt. Sein „Denkmal der Arbeit“ iſt nur eine Aneinanderreihung ſeiner einzelnen Schaffenselemente, ſeiner naturaliſtiſchen Einzelwerke, keinesfalls Architektur, die die Fragmente des koſtbaren neuen geiſtigen Materials zu einer höheren ſymboliſchen Einheit verarbeitet. Dieſe höheren Aufgaben vollendet Minne. Er hat den Stil. In ſeinen Anfängen, in den Skizzen ſeiner Lehrjahre tobt Rubensſche Leidenſchaftlichkeit, dramatiſche Bewegtheit, deklamatoriſche Tradition. Seine Werke, die ihn berühmt machen, ſind ſtreng im gotiſchen Sinne, Stein, der belebt iſt. Ganz verinnerlicht, ganz vergeiſtigt, Architektur. Hier iſt ein Punkt, wo ſich ein weiter Blick auftut, eine ganz neue künſtleriſche Welt, die alle Zweige umfaßt und in Einheit ſetzt. Man konnte die möglichſt ſinnvolle Harmonie, die ſich von hier aus erſchließt, gotiſch nennen, weil ja auch Minne gotiſche Züge trägt, wenn man nicht ſofort den Denkfehler begehen würde, ſich gotiſche Stilimitationen vorzuſtellen, wie es der Akademismus des 19. Jahrhunderts gewohnt war. Der völlig neue, ſelbſtändige künſtleriſche Weg, der geiſtiges Schaffen vorausſetzt, gelangt unabſichtlich zur ideellen Verwandtſchaft mit der feinſten Blüte menſchlicher Kunſt, zu der ich auch die Gotik rechne, während die ſtiliſtiſche Nachahmung, die von dem überlieferten Motiv ausgeht, regelmäßig das Ziel verfehlt und in Albernheit und Flachheit zugrunde geht.

Die einzelnen Adern der Entwicklung weiter zu ver-

folgen, als es der Pan zu seiner Zeit tun konnte und die Veräſtelung anzudeuten, die geiſtiges Leben in die damals noch abliegenden Gebiete der eigentlichen künſtleriſchen Fruchtbarkeit, nämlich der gewerblichen Künſte bringen ſollten, iſt die Aufgabe. Es iſt begreiflich, daß der Pan zu seiner Zeit noch nicht die Summe der Erſcheinungen ziehen konnte. Vielfache Entwicklungsarbeit geht nebeneinander her, für die er die Programme geliefert hat. Aber nicht alle begegnen ſich in einem Stern, der ihre Wege vereinigt. Die ſchwerſten Irrtümer ſind gerade bei uns aus der Unkenntnis der Zuſammenhänge hervorgegangen. Die Kluft zwiſchen Entwerfer und Herſteller iſt bei uns nicht überbrückt und bildet eines unſerer ſchwierigſten Probleme. Um das Ziel zu finden, muß man den Urſprung kennen. Die Vorgänge des geiſtig-künſtleriſchen Entwicklungsprozeſſes ſind dunkel und kompliziert, der ſeeliſche Kontakt funktioniert telepathiſch, der drahtloſen Telegraphie vergleichbar; die Ströme gehen vielverzweigt, ſie ſind nicht ſichtlich nachweisbar, und jede Perſönlichkeit, die dieſe ausſtrahlenden Energien aufnimmt, wirkt als Kraftſtation, die die Einflüſſe in dem neuen Sinne verarbeitet und weitergibt. So will auch dieſe Darſtellung verſtanden werden. Es iſt vielleicht im einzelnen möglich, den Tatſachen eine andere Logik zu geben. Aber es ſcheint mir nicht gut möglich die geiſtigen Wechſelwirkungen der beſprochenen verſchiedenartigen Entwicklungsreihen, von der unſere moderne Bewegung hervorgerufen worden iſt, zu beſtreiten, wenn nicht die grundſätzliche, lebensvolle Einheit der Künſte verkannt werden ſoll. Ihre Lebenseinheit zwingt ſie zur Mitleidenſchaft; weil ſie im Grunde ein Geiſtiges vorſtellen, von Nerven belebt, teilt ſich jede belebende oder hemmende Wirkung dem Ganzen mit.

Die Erneuerung des Kunſthandwerks.

Die engliſche Bewegung.

Die Erneuerung des engliſchen Kunſtgewerbes war von Haus aus eine ethiſche Bewegung. Wir müſſen dieſen Grundzug feſthalten, denn er enthält den tiefen Unterſchied, der die engliſche Bewegung zunächſt von der feſtländiſchen trennt, die, zwar von dieſer hervorgerufen, von vornherein mit rein künſtleriſchen Überzeugungen einſetzte. Alle Ströme der vielverzweigten kunſtgewerblichen Bewegung, leiten zu einem einzigen geiſtigen Urheber zurück, zu John Ruskin, der mit prophetiſcher Kraft, mit dem dichteriſchen Schwung eines Sehers und mit der Bildlichkeit ſeiner prächtigen bildlichen Sprache das Evangelium der Kunſt predigte. Er verband die künſtleriſche Begeiſterung mit dem Bekehrungseifer des Apoſteltums, die eingeborene Schönheitsliebe mit der Rhetorik des Kanzelredners, die feinſinnigſte Ästhetik mit dem Gedanken der Welterlöſung, das künſtleriſche Geſetz mit den Grundbegriffen der Ethik und der Religion. Er war Äſthetiker, Gelehrter, Kunſtkritiker, Forſcher, aber mehr als dieſes war er Agitator. Seine Stimme mußte in der Wüſte gehört werden. „Die Steine von Venedig“, „die ſieben Leuchter der Architektur“ bewirkten eine Erſchütterung, eine Bewegung der Geiſter in annähernder Heftigkeit, wie ſie nur bei der Verkündigung einer neuen Religion entſtehen kann. Ungefähr um 1860, als die ſchwerſten Schatten des in England mit Vorliebe genannten Viktorianiſchen Zeitalters die Kunſt verdunkelten, brach dieſe Erleuchtung blitzartig hervor und ließ eine ganze Welt in Licht und Schönheit ſehen. Die beiden Grundzüge des engliſchen Weſens, die Liebe zur Natur und die Liebe zum Heim, die in der Folge der engliſchen Kunſtbewegung ein ſo entſchiedenes Gepräge geben, wirken als

Triebfeder in den flammenden Proteſten Ruskins gegen die Verelendung des Daſeins unter den verheerenden Wirkungen einer wucheriſchen Induſtrie und eines verkommenen Geſchmackes. In der Empfänglichkeit ſeiner künſtleriſch verfeinerten Sinne litt er unter den bedrohlichen Zeichen der wachſenden Häßlichkeit und Verwahrloſung, die ihn zum erbitterten Gegner der maſchinellen Induſtrie machte, er empfand die grundſätzliche Wahrheit, daß die Kunſt eine Notwendigkeit des Lebens iſt und keinesfalls ein luxuriöſer Zeitvertreib für die Reichen, er befeſtigte die Überzeugung, daß ein Leben ohne die Segnungen der Schönheit notwendig in barbariſcher Finſternis, in Roheit und in Grauenhaftigkeit elend verkommen müſſe, er erkannte, daß das Weſen der Schönheit nicht an der formaliſtiſchen Äußerlichkeit, ſondern in der Arbeitsfreude, in dem Ausdruck der Liebe und Verehrung wurzle, er ſah wie die ausbeuteriſche moderne Induſtriearbeit den Menſchen zum willenloſen Werkzeug, zum vertierten Sklaven im Dienſte der kapitaliſtiſchen Macht, der Herrſchaft des an ſich unfruchtbaren Geldes herabſinke und in einem lichtloſen elenden Daſein verkomme, er unterſchied, daß für die Kräfte, für die Kultur und für die Vorherrſchaft der Nation der Reichtum, der Leben iſt, wichtiger ſei als die einſeitige Kapitalanhäufung auf Koſten der Arbeitenden, wichtiger als der trügeriſche Geldreichtum mit der ſchroffen Kehrſeite eines entkräfteten, ausgemergelten und vertierten Volkes. Auf dieſe Erkenntniſſe und Gefühle gründete er ſeine neue Schönheitslehre und ſein ſoziales Programm. Der ethiſche, geradezu religiöſe Grundzug des neuen Kunſtideals und die tatſächlichen peinigenden Zuſtände des induſtrialiſierten England laſſen es als durchaus folgerichtig erſcheinen, daß die Begründung der neuen Kunſtanſchauungen zu nationalökonomiſchen Lehren führen müſſe. Im allgemeinen wird viel

zu wenig die enorme Tragweite erkannt, die die Kunstbetätigung eines Volkes und die schöpferische Kraft nach der volkswirtschaftlichen Seite hin ergibt. Der Anachronismus, der Ruskin zum unversöhnlichen Gegner des modernen Industrialismus machte, wird in der Beurteilung dieses Mangels viel zu mächtig aufgebauscht. In der Tat fällt die Ablehnung eines im Grunde modernen Wesens wenig in die Schale, wenn man den ungeheuren und noch nicht abzumessenden Gewinn überrechnet, den Ruskin der von ihm grundsätzlich bekämpften Industrie brachte. Denn wir dürfen nicht vergessen, daß Ruskin der erste war, der die Fabrikation auf ihre Pflichten aufmerksam machte, während sie bis dahin nur von ihren Rechten zu wissen schien, und daß die Industrie aus diesen menschlichen, ethischen und kulturellen Forderungen unendlich mehr Kapital zu schlagen imstande ist, als aus ihren rein materiellen Rechten, die sie mit dem Ruin der Nation zum eigenen Untergang notwendig führen müßten. Ruskin hatte gefunden, daß das gotische Zeitalter jene Einheit von Kunst und Leben, in der der Handwerker eine glückliche und geachtete Stellung besaß, im direkten Gegensatz zu dem unwissenden, rohen, verachteten, ausgebeuteten modernen Industriearbeiter; seine Beweisführung wuchs an den Beispielen der gotischen Kunst und Kultur zu dichterischen Lobgesängen empor, die wie die Psalmen das Herz entzückten und zur Gläubigkeit hinrissen. Seine ganze Kraft war auf die Verherrlichung der Gotik gerichtet mit dem agitatorischen Endzweck, die Glückseligkeit jener Zustände, wie sie sich seinem geistigen Blick darboten, wieder herbeizuführen und durch die beseelte Handarbeit die Tyrannei der Maschine zu beseitigen und in allen sichtbaren Äußerungen des Lebens den Ausdruck der Freude, der Liebe der Verehrung und damit eines immanenten Schön-

heitsempfindens zu befestigen. In Frankreich hatte der Architekt und Kunstgelehrte Viollet-le-duc eine ähnliche Bewegung zugunsten der Gotik und in Deutschland Gottfried Semper eine Kunstlehre auf Grundlage der Renaissance geschaffen; aber in der vielfach versuchten Parallele mit Ruskin blieben der französische und der deutsche Kunstgelehrte in dem Wissensqualm rein gelehrtenhafter und für das Leben unfruchtbarer Konstruktionen stecken, während aus der dichterischen Begeisterung und Lebenskraft des englischen Kunstpropheten der Strahl des befruchtenden Lebens in einem mächtigen Bogen aufsteigt und weithin vorhandene Keime zum Erwachen bringt. Man darf nicht glauben, daß der Hinblick auf die große nationale Kunsttradition Ruskin zu einem lebensabgewandten Propheten gemacht habe; im Gegenteil. Er hatte ein feines Organ für die Wahrnehmung aller Vorgänge in der modernen Entwicklung der wissenschaftlichen und philosophischen Tendenzen und der sozialen Frage. Er ist absolut dem Gange der Entwicklung gefolgt oder als Leuchterträger vorangegangen, wenngleich im Bewußtsein und direktem Gegensatz zum Marxismus und unmittelbar ohne Nachfolgerschaft, abgesehen von einer kleinen Schar junger, begeisterungsfähiger Künstler, und Ethiker, die sich in seinen Gedankengängen folgten. Der rein materialistischen Geschichtsauffassung und der Proletarisierung setzte er das ethische Moment der Arbeitsveredlung und der von ihr bestimmten Menschenveredlung entgegen. Er trat in die magische Gloriole der gotischen Vergangenheit und predigte an den Stufen jener traumhaften Kathedralen, die sein soziales Gesetz der edlen Arbeit, der Arbeitsfreude und daraus entsprießenden Schönheits- und Kunstmöglichkeit verkörpern. Die prophetische Gabe der Verkündigung, die ihn tatsächlich in die Reihe der Apostel

rückt, erwies ihre heilige Kraft, als Ruskin, der aufmerksam der Entwicklung folgte, mit unwiderlegbaren Beweisen, gestärkt durch sein gotisches Ideal, das soziale Programm der Menschlichkeit, der Schönheit, der Kunst entwickelte. Er arbeitete selbst nach Kräften an der praktischen Verwirklichung seines Programms, verwendete ein Vermögen, um den versiegten heimischen Kunstfleiß in England zu wecken und den Strom der menschlichen Arbeit in die alten Betten unter den blühenden Apfelbäumen und zwischen die blumigen Wiesen zurückzuleiten, wo er die Menschen glücklich und zufrieden schaffen sehen wollte, entrückt aus den mörderischen Bezirken einer entfesselten, grausamen, habgierigen, unmenschlichen Industrie. Sein Schönheitsgefühl und sein Kunstideal, das in den unsterblichen Werken den Ausdruck der edlen Menschlichkeit verehrte, sein heiliger Eifer gegen jene Mächte, die auf Unterdrückung jener Menschlichkeit ausgingen, machen ihn, den Aristokraten, zum Sozialisten, wie alle jene, die seinen Bahnen folgten. Alle Aristokraten, die das Glaubensbekenntnis Ruskins auf ihr Banner geschrieben haben, sind ausgesprochene Sozialisten, die nicht so sehr parlamentarisch als durch das Wesen ihrer Arbeit wirkten. Ruskin sah alsbald Jünger um sich, die ihrem geistigen Führer mit Enthusiasmus folgten und seine Lehren praktisch zu verwirklichen suchten. Die Idee konnte nicht mehr aussterben, sie ging in die Welt und wuchs zu einem breiten geistigen Strom, von den quellenden Regungen vieler Herzen gespeist, so daß in der ganzen Welt heute keine moderne künstlerische Organisation entstehen kann, die nicht Ruskins Impuls entfernt nachfühlt. Mit der Zunahme so vieler lebendiger Kräfte und mit der ins Breite gehenden Bewegung hängt es zusammen, daß die ursprünglichen Schroffen und Härten vielleicht auch ein wenig die charakte-

riſtiſche Eigenart des geiſtigen Urhebers verwiſcht und mit der verpönten Induſtrie und der Maſchine, die als Dienerin der Menſchheit zwingende Rechte hat, ein vorteilhafter Vertrag geſchloſſen werden konnte. Aber die Jünger ſeiner näheren Umwelt, vor allem ſein begeiſterter Schüler William Morris, gingen mit ihrem Meiſter den Weg der Heiligen oder der Apoſtel, die in einem himmelhohen Bogen über die Gegenwart hinwegſchritten und aus einer ſchönen Vergangenheit den Pfad nach einer noch ſchöneren Zukunft wieſen, nach einem Ausſpruch Morris', daß die neuen Künſtler nichts Beſſeres tun können, als die goldene Kette der Überlieferung einem glücklicheren Geſchlechte der Zukunft darzureichen. Morris Roman „Neues aus Nirgendland" zeigt dieſe gnadenvolle Zukunft, die ein reines Spiegelbild einer glücklichen Epoche der gotiſchen Vergangenheit darſtellt, wie ſie war, wenigſtens in der Auffaſſung des Dichters. William Morris hatte die ungeheure, der Menſchenkraft ſchier ſpottende Arbeit übernommen, dieſe goldene Kette der Überlieferung aus dem Schutt der Vergangenheit herauszuheben und den Händen der Vergangenheit darzureichen. Nur die religiöſe Begeiſterung konnte befähigen, die legendenhafte Schwierigkeit eines ſolchen Werkes zu überwinden und die geiſtigen Linien der künſtleriſchen Welt Ruskins mit Wirklichkeit, mit Leben, mit praktiſcher Arbeit zu erfüllen. Morris, der, bevor er Kunſtgewerbler wurde, Dichter und Schriftſteller von anerkanntem Rang war und zugleich als aufrichtiger und poſitiv tätiger Sozialiſt wirkte, wie alle Künſtler ſeines Kreiſes, begann zunächſt damit, daß er die alten Handwerke erlernte, alle Herſtellungselemente der Druckerei, der Weberei, der Teppichwirkerei, der Töpferei, der Möbel, des Buchſchmuckes, der Glasmalerei, der Tapetenerzeugung in ſich aufnahm, zugleich Mann der Praxis, Unternehmer, Kaufmann, Äſthe-

tiker und Agitator wurde, und zugleich das blieb, was er seiner innersten Natur nach war, Dichter. Es ist klar, daß er dort einsetzte, wo er mit seinem Freund und Lehrer den vergrabenen Schatz der nationalen Handwerksüberlieferung zu heben hoffte, bei der Gotik. Er ging von der Gotik aus, um durch die alten Handwerkstechniken hindurch zu einem geistigen Erfassen des alten Ornamentes zu gelangen. Man könnte sagen, daß er von der Nachahmung der Gotik ausging, aber das Wort ist nicht zutreffend, ebensowenig, wie es in bezug auf die Vorbilder zutreffend ist, die er namentlich für die Musterzeichnungen und für die Teppichweberei aus dem Orient holte. Denn, indem er auf die Wiederbelebung des Handwerks und der Technik ausging, gelang es ihm zwanglos, das Ornament organisch zu erfassen und durch die handschriftlichkeit des handwerklichen Ausdruckes individuell zu beleben. So gewann er alsbald neue Herrschaft über eine Ornamentation, die nicht absichtlich oder erzwungen war, sondern ein natürliches Ergebnis der handwerklichen Inspiration, die unzertrennlich ist von der alten Technik und der Natur der Stoffe, allerdings von fernher geleitet, durch den verklärenden Schimmer einer alten Kunstweise. In dieser war er vollends aufgegangen, um von den Elementen her zu den reifen künstlerischen Ergebnissen zu gelangen. Er hatte auf diesem Wege die Erfahrung gemacht, daß die Stoffe und die Werkzeuge in ihrer Formensprache so verschieden sind, wie in ihrer Natur und daß eine gute kunsthandwerkliche Leistung eine organische Harmonie zwischen Stoff und Form ausdrücken soll. Diese organische Harmonie hatte er in der Form der alten Kunst gefunden und ihre Ornamentik von ihnen her neu beherrschen gelernt. Es ist begreiflich, daß ein Künstler, der diesen seelischen Griff besitzt, die alte Form, von der er ausgeht, nicht nachahmt.

Er erlebt ſie. Aber er erlebt ſie in ihrer Tradition ſo ſtark, daß ſie alsbald unter ſeinen Händen ein anderes wird. Ich glaube auf dieſe Weiſe klar gemacht zu haben, daß Morris mit den neuen Gotikern, die in der Architektur auf Stilnachahmung ausgingen, keine Weſensgemeinſchaft hatte.

Denn das iſt der entſcheidende Geſichtspunkt, den wir zum Verſtändnis der engliſchen Bewegung und ihres Einfluſſes nicht aus dem Auge verlieren dürfen, daß es ſich nicht um die Erſchaffung einer neuen Kunſt, ſondern um die Wiederbelebung des alten Kunſthandwerkes handelte, als eines Mittels, den Ausdruck des menſchlichen Glückes und der davon abhängigen Schönheit wieder herzuſtellen. Im Vordergrund ſteht nicht das künſtleriſche, ſondern das ethiſche Moment. Nicht die Induſtrie oder die mechaniſche Vervielfältigung konnte dieſe Möglichkeit gewähren, ſondern das eigene werktätige Vollbringen einer Arbeit, durch die Kunſt und Fertigkeit der Hände, die von der ſeeliſchen Kraft der Freude und Liebe behandelt ſind. Der primitive, ſtammelnde, unbeholfene Ausdruck volkstümlichen Kunſtſchaffens ſteht im Rang der Schönheit höher als der geiſtreichſte Entwurfsgedanke in glatt routinierter ſeelenloſer Ausführung durch fremde, rein mechaniſch wirkende Hände. Die Werkzeugſprache, der Ausdruck der unmittelbaren Handwerklichkeit, ſind das köſtliche Leben, darin ſich der Geiſt, die ſeeliſche Kraft, die Menſchlichkeit erſchließen. Wenn ein Gedanke gut und die künſtleriſche Neigung bedeutend iſt, ſo kann ſie am reinſten nur durch dieſe handwerkliche Arbeit ſprechen. Es kommt nicht ſo ſehr darauf an, berückend Neues zu erfinden und originell im Entwurf zu ſein, ſondern dieſen Ausdruck der edlen Arbeit und der Geſittung feſtzuhalten. Ein einfacher Kranz, von einem empfindenden Kunſthandwerker um den Fuß eines ſilbernen Bechers getrieben, was in

derſelben Form hunderte von Malen vorher ſchon geſchehen iſt, wird nichtsdeſtoweniger durch dieſe perſönliche handwerkliche Arbeit einen individuellen Zug bekommen, ein perſönliches Unterſcheidungsmerkmal, das als Ausdruck der menſchlichen Bildung das Weſentliche iſt. Die Qualität im Sinne der Gediegenheit, des Materials und der Handarbeit gilt als der oberſte Grundſatz. Die Künſte haben immer bei dem Handwerk gewohnt, ſie ſind recht eigentlich aus dieſem hervorgegangen und bildeten den Ausdruck der Vermenſchlichung und der Beſeelung an den Stoffen, die tot ſind oder anderen Geſetzen folgen. Nur die unmittelbare handwerkliche Arbeit iſt der Weg, auf dem die Kunſt entſtehen und die Harmonie zwiſchen der Geſetzmäßigkeit der Stoffe und der Geſetzmäßigkeit unſeres menſchlichen Empfindens hergeſtellt werden kann. Solange die Künſte mit dem Handwerk eine Weſenseinheit bildeten, fand dieſe Harmonie Ausdruck und keine Vergewaltigung der Stoffe ward möglich.

Ruskin bringt den Begriff der Schönheit auf eine neue Formel und ſetzt ſie gleich mit dem Ausdruck der Freude, in der Tat eine neue Definition, mit der ſich gut wirtſchaften läßt. Die organiſatoriſche Arbeit Morris' und die Wiederbelebung des Kunſthandwerkes in den vorgezeichneten Linien ſtrebte dieſe Schönheit als den Ausdruck der Freude, des Intereſſes und der Beſeelung im Handwerk an, ſie brachte die Praxis mit den Lehren des Meiſters und der hieraus entſprungenen geiſtigen Bewegung in Übereinſtimmung. Das Beginnen war fruchtbar, heilkräftig und wird überall dort notwendig ſein, wo eine krankhafte Moral das Leben und ſeinen notgedrungenen Ausdruck, die Arbeit, vergiftet hat. Der tiefe ethiſche Verfall unſerer Zeit zeigt ſich am deutlichſten in unſerer Miethaus-Architektur, in den lügenhaften Faſſaden; am ſchlimmſten ſteht es mit der moraliſchen Kriſis

in der Industrie, in der zur Selbstverständlichkeit gewordenen betrügerischen Gewohnheit durch wertlose Stoffe Echtheit vorzutäuschen und die natürlichen Merkmale der gefälschten Technik in Verruf und Verfall zu bringen. Wenn eine künstlerische Bewegung wieder tiefgreifende Bedeutung für das Leben gewinnen sollte, müßte der Ausdruck der Ehrlichkeit, der Sinn für die Echtheit und der Preiswert für gediegene Arbeit wieder befestigt werden. Die englische Bewegung hatte diesen ethischen Grundzug. Es ist logisch und gerecht, daß sie in der Wiedererweckung der Kunst oder des Kunstgewerbes voranging; ohne Ruskin und Morris wäre die kunstgewerbliche Bewegung auch in den anderen Ländern nicht geworden.

Indem Morris selbst Hand anlegte, in Morton Abbey Werkstätten errichtete, einer lieblichen Landschaft, an dem Ufer eines kleinen Flusses, dem Wandle und mitten in London eine Verkaufsstelle errichtete, gab er ein Beispiel von beschämender Größe, das allen ins Herz fuhr, in einer Zeit, da es der Künstler unter seiner Würde hielt, die Zeichnung für einen Stuhl oder für ein Plakat zu liefern. Im Kreis der Präraffaeliten, einer jungen Künstlerschar, die schon um 1848, von der frühflorentinischen Kunst angeregt, der akademischen Schablone zu trotz einen persönlichen, empfindungsmäßigen, geistigen Ausdruck anstrebte, fand William Morris die Arbeitsfreunde, die er brauchte, die sich bald durch eine Gefolgschaft zu einem ansehnlichen Kreis vermehrten, aus dem neben Morris, namentlich Burne-Jones, Walter Crane, Cobden-Sanderson, Selwyn-Image, Sedding, Day, Heywood Summer und anfänglich der einzige Architekt des Kreises Philipp Webb sich hervortaten. Burne-Jones hat sich namentlich um die Wiederbelebung der Glasmalerei verdient gemacht, Walter Crane hat mit unerschöpflicher

Phantaſie Tapeten, Stoffmuſter, Buchilluſtrationen entwerfen, mit der Leichtigkeit und Fruchtbarkeit des Schaffens, die es begreiflich macht, daß nicht alles von ihm einen künſtleriſchen Rang behaupten wird. Der Löwenanteil an der Arbeit fiel allerdings Morris zu, der alle Gewerbe, die zum Hausbau und zur Innenausſtattung gehören, durch das Beiſpiel der eigenen Arbeit und durch ſeine organiſatoriſche Tätigkeit zu neuem Leben erweckte. Von der Vielfältigkeit und dem Umfang dieſer fabelhaften Arbeit, die mit der Wiederaufnahme und Übung der alten Werkzeugſprache auf zahlreichen Handwerksgebieten begann, mit der Erforſchung der verſchütteten Tradition und der vielfach vergeſſenen Techniken, mit der Erziehung der Arbeitskräfte, mit der Neubelebung des Ornamentes, mit der Überwachung der Rohſtofferzeugung, mit der Schaffung von Abſatzquellen und ſchließlich mit der Erziehung des Verſtändniſſes im Publikum, macht man ſich keine Ahnung. Für dieſe enorme Tätigkeit wirkt als kleiner Ausſchnitt die von ihm ausgehende Reform der Buchausſtattung illuſtrativ. Er ging in der Buchdruckkunſt auf die Anfangsgründe zurück, entwarf von alten Buchwerken angeregt, ſelbſt die Schriftcharaktere, die reichen Initialen und ornamentalen Buchſtaben zu den Titeln und Anfangsſeiten, die er zum Teil ſelbſt in Holz geſchnitten hat, er überwachte ſelbſt die Herſtellung eines weichen, widerſtandsfähigen Papiers aus gebleichten Leinenlumpen, beſorgt den Druck in der eigenen, berühmt gewordenen Kelmscott-Preß, wobei er die peinlichſte Sorgfalt auf den rechten Abſtand der Buchſtaben und Wörter legte, auf die richtige Anordnung des Druckſpiegels als Seitenpaar, verwendete eine emſige und mühevolle Arbeit auf die handwerksgerechte Gediegenheit des Bucheinbandes, ſei es Pergament oder Papier und entwickelte hier, wie auf allen anderen Gebieten des Kunſtgewerbes aus

den primitiven Anfängen eine neue Blüte, in der handwerkliches Können und alle menschliche Bildung in Übereinstimmung waren und das Gewissen vollkommene Beruhigung fand. Die berühmte, von ihm in allen Teilen selbst hergestellte Chaucerausgabe nebst seinen anderen Buchwerken, bildeten tatsächlich den Anfang einer neuen Buchkunst, die alle Erfahrungen der Menschheit auf diesem Gebiete herübernahm. Sein Freund, Cobden-Sanderson, von diesem lebendigen Beispiel ergriffen, entdeckte in sich einen neuen Beruf, er warf die Advokatenrobe ab und ward Buchbinder. Seine unsterbliche Größe liegt namentlich in der handvergoldeten Ausschmückung des Buchdeckels. Andere, wie Cockerell, leisten auf diesem Wege Gefolgschaft.

Ähnliche Wege wurden auf den zahlreichen anderen Gewerbegebieten eingeschlagen, in der Metallbearbeitung der Goldschmiedekunst, der Holzschnitzerei, der Tischlerarrbeit, der Weberei, der Teppichwirkerei, der Färberei, im Musterzeichnen u. s. f. Unter dem Einfluß dieser Bewegung standen und entstanden die zahlreichen Schulen, die eine geistige Ausbildung auf handwerklicher Grundlage unter dem Schlagworte Technical-Education boten. Handwerker und Dilettanten werden gleichzeitig unterrichtet und neben dem Unterricht geht die praktische Tätigkeit einträchtig einher. Namentlich der Bildhauer Frampton und der Architekt Lethaby sind um die künstlerische Durchbildung der technischen Schulen, deren es in England ungefähr 200 gibt, besonders verdient. Die Handwerkerschule in der Regent-Street, Central School of arts and Crafts verkörpert am klarsten das Endziel der Erziehung, das den Handwerker zu einer künstlerisch selbständigen Betätigung in seinem Fach befähigen soll. Im Zeichnen liegt auf dem Naturstudium großes Gewicht, dagegen ist auf die technisch raffinierte Zeichnung verzichtet und nur

die skizzenhafte Wiedergabe des Wesentlichen angestrebt. Der Silberschmied, der Glasmaler, der Buchbinder usw. sollen dahin gebracht werden, in den Geist und in die Technik des Handwerks einzudringen und nicht nur die Arbeit, sondern auch aus dem gereiften handwerklichen Verständnis heraus den Entwurf selbst anfertigen und zeichnerisch verständlich auszudrücken. Aber neben den Schulen haben unmittelbare praktische Bedeutung die Kunsthandwerkergilden gewonnen, als der Ausfluß der Bestrebungen Morris. In der Art Workers Guild sitzen Künstler von hohem Ansehen neben Handwerkern, wie Metallarbeiter und Weber, auf einer Bank, wie im alten Nürnberg, wodurch die höchste künstlerische Auffassung des Handwerks ausgedrückt ist. Das Ziel dieser Leute liegt in dem alten Ideal, den Handwerker auf seiner Grundlage künstlerisch wieder so stark zu machen, daß er zum selbständigen Schaffen gelangt. Der Architekt C. R. Ashbee gehört zu diesen Männern, die das Herz der Bewegung bilden und es scheint, daß Ashbee nach dem Tod Morris', 1896, berufen ist, im Geiste des Führers die Bewegung fort zu leiten. Ashbee ist der Gründer der Guild and School of Handicrafts, einer Vereinigung von ausübenden Handwerksmeistern, die unter der Leitung Ashbees steht, und einen direkten Lehrlingsunterricht in Verbindung mit Werkstättenbetrieb unterhält. Sie haben sich durch ihre bewundernswerten Arbeiten namentlich auf dem Gebiet der Möbel und der Metallarbeiten in Gold und Silber hervorgetan und im vollen Umfang auf einer der letzten Arts and Craft-Ausstellungen gezeigt, die von Morris begründet, alle drei Jahre in der New-Gallery der Regent-Street in London stattfindet, und den Ausstellungsmittelpunkt der ganzen kunstgewerblichen Bewegung bildet. Eine ganz ähnliche Vereinigung, auf den gleichen gesunden Grundsätzen bildet

die Birmingham Guild of Handicrafts. Dieſe Gilden ſind in ihrem Weſen geſchäftliche Privatvereinigungen auf künſtleriſcher oder vielmehr handwerklicher Grundlage, in genoſſenſchaftlicher Form mit Gewinnbeteiligung der Handwerker, unter der geiſtigen und künſtleriſchen Führung eines der Männer um Morris; ſie haben einen Vorſtandsausſchuß, der, wie in den alten Gilden, Disziplinargewalt ausübt, auf die Qualität und Wahrung der geſunden, handwerklichen Traditionen wacht und dergeſtalt die Lehren, Ruskins und Morris' in der Praxis dauernd befeſtigt. Die Gilde Aſhbees iſt ſozuſagen die Privatwerkſtätte des Künſtlers, in der die Handwerker als die ſelbſtändigen Mitarbeiter des Künſtlers tätig ſind. Es iſt jene Form, die ſpäterhin für die Bildung von Kunſtwerkſtätten auf dem Kontinent vorbildlich geworden war. Die Handwerke der Gilde umfaſſen alle Aufgaben im Umkreis der Baukunſt. Der Künſtler, der ganz in den Vorausſetzungen des Handwerks aufgegangen iſt, ſteht durch die Werkſtätten der Gilde, wo er einen Teil ſeiner Zeit verbringt, in lebendigem Kontakt mit den Ausführenden nach dem Grundſatz Morris', daß Handwerker und Künſtler wieder zuſammenkommen müſſen, um die Zerſplitterung und Entkräftigung der beiden zu vermeiden und in der geiſtigen Einheit des Denkens und Ausführens die Stärke und Harmonie wieder zu finden, wie in der Zeit der Perſonalunion im Kunſthandwerk. Ein anderer, ſehr weſentlicher Vorteil ſolcher kunſtgewerblicher Produktivgenoſſenſchaften ergibt ſich nach der geſchäftlichen Seite, weil die Vereinigung leichter in den Stand geſetzt iſt, den Zwiſchenhändler zu vermeiden und direkt auf den Konſumenten, auf die Erziehung des Publikums und ſomit auf den Lebensnerv des praktiſchen Fortkommens fördernd zu wirken. Es kann nicht deutlich genug

hervorgehoben werden, daß dieſer Entwicklungsgang reinigend, kräftigend und notwendig war und der einzige Weg, auf dem das kunſtgewerbliche Ziel der Qualität erreicht und die Kluft zwiſchen Entwurfskünſtler und ausführendem Gewerbe, die bei uns in Deutſchland noch der ſchwerſte Übelſtand iſt, zu überbrücken. Dieſem Beiſpiel ſind tatſächlich, wie ich ſpäter aufzeigen werde, wenn auch auf veränderter Grundlage und in ſehr bedingter Ähnlichkeit einige Unternehmungen gefolgt, wie z. B. in Wien die Wiener Werkſtätte. Der engliſche Flugſame iſt reichlich aufgegangen. Es darf nicht überſehen werden, daß die engliſchen Kunſthandwerker zwar von der gotiſchen Tradition ausgingen, um die verlorenen Fäden wieder aufzugreifen, daß ſie aber keineswegs bei der Wiederholung der Form ſtehen blieben. Sie hatten mit lebendigem Geiſt die Überlieferung verarbeitet und neu erſchaffen. Ihr Werk iſt Moderne auf Grundlage des Handwerkes, indem ſie den Adel des Materials, die Gediegenheit der Arbeit und die Zweckmäßigkeit der Form erſtrebten. Das Ornament konnte für ſie nur inſoferne in Betracht kommen, als es aus der Körperlichkeit der Dinge floß und der Ausdruck der Werkzeugſprache war. Schließlich konnte in der unmittelbaren Werkzeugſprache, z. B. in dem gut geführten Hammerſchlag an den Metallarbeiten an und für ſich ſchon eine ornamentale Wirkung erſehen werden. Neben der organiſchen Form ſtellte dieſer handwerkliche Ausdruck eine Äußerung des Geiſtes- und Empfindungsweſens dar und bildete die Qualitätsmarke und das Wertmaß. Daß die ſolcherart hergeſtellten Dinge einen Preis fordern, der neben den Erzeugniſſen einer lediglich auf Billigkeit hinarbeitenden, qualitätsloſen und zu oft ſchundmäßigen Induſtrie hoch erſcheint, wurde nur mit Unrecht als eine Verleugnung des dem Werke Ruskins und Morris' zugrundeliegenden ſo-

zialen Gedankens erklärt. Wie konnte das Streben, der qualifizierten Arbeit einen Marktpreis zu verſchaffen, als eine Verleugnung des ſozialiſtiſchen Grundgedankens ausgelegt werden? Liegt nicht vielmehr in der Vorausſetzung von ſchundmäßiger Entlohnung und ſchundmäßiger Arbeit eine Verkennung der ſozialen Kultur? Die charaktervollen Männer, die ſich in ihrem Streben nach Arbeitserhöhung und Veredlung der menſchlichen Grundlagen des Arbeiters nicht irre machen ließen, hatten das allerdings allzu ideale Ziel im Auge, daß die Kultur dazu gelangen werde, nichts wie dieſe edle Arbeit zu fordern und die ſachliche Vollendung an Stelle des überflüſſigen und nichtigen Luxus zu ſetzen, die recht eigentlich als die Urſache vieler unfruchtbarer und verderblicher Beſchäftigung erkannt wurde. Die Vereinfachung und Veredlung der Bedürfniſſe macht die Mittel frei zu Erziehung der köſtlichen Arbeit, die bei einer guten Wirkung in einer ſolchen Menge hervorgebracht werden kann, daß das Antlitz der ganzen Erde bis in jeden Haushalt hinein den Geiſt der Schönheit empfängt und fruchtbare und freudvolle Arbeit an Stelle der empörenden Formen moderner Lohnſklaverei. Die Technical-Education, die geradezu als die Grundlage einer neuen allgemeinen Bildung erſcheint, gibt die Möglichkeit im Umkreis des beſcheidenen Heims eigene Arbeit zu betätigen, während dem Reichtum die neue geiſtige Bewegung die Gewiſſenspflicht nahe gelegt wird, mit den Gütern, mit dem Vermögen, das eigentlich Nationaleigentum und den Reichen nur zur Verwaltung überlaſſen iſt, einen Gebrauch zu machen, der die Entfaltung des Talents, der edlen kunſthandwerklichen und der auf dieſem Boden am herrlichſten gedeihenden menſchlichen Bildung und Kunſt im allerweiteſten Umfang zu fördern.

Die reformatorische Tätigkeit, die von tiefen ethischen Impulsen getragen auf die Erneuerung der Gewerbe und Handwerke im Umkreis der baukünstlerischen Tätigkeit ausging, wirkte natürlich auch auf den Hausbau revolutionierend; vom Anfang an war außer Philipp Webb, der nicht entscheidend hervortrat, der Architekt in der Künstlerplejade, die auf allen Gebieten der Kultur belebend gewirkt hat und der unter anderen Leute angehörten, wie Sedding, Selwyn Image, Heywood Sumner, Lewis F. Day, Madox Brown; den Buchkünstler Walter Crane und die früher genannten nicht zu vergessen. Der Vollständigkeit halber, und um den Umfang und die Fruchtbarkeit der Bewegung anzudeuten, muß erwähnt werden, daß ein neues Architektengeschlecht auftauchte, das der Bewegung folgte und sich ihrem Einfluß unterwarf. Ashbee der ganz im Handwerk aufging, ohne aufzuhören Architekt zu sein, ist erwähnt worden, aber es kamen auch andere, wie Voysey, und später der feine und hochbedeutende Baillie-scott und eine zahlreiche jüngere Architektenschaft, die nach den aufgestellten sachlichen und organischen Grundsätzen arbeiteten und im englischen Landhausbau von unten her die Erneuerung der Architektur in der folgereichsten und vorbildlichsten Weise durchführten. Sie sind so zahlreich, daß die Aufzählung der Namen ermüden würde, ihr Werk ist so vielfältig und originell, daß eine eingehende Charakteristik der Einzelheiten den Rahmen dieser Darstellung sprengen würde; die Grundsätze sind inzwischen bei uns so allgemein bekannt geworden, daß ich mich im Verlauf dieser Schrift nur auf das allerwesentlichste zu beschränken brauche und mich für das Spezialstudium mit dem Hinweis auf Muthesius' umfangreiches Werk „Das englische Haus" begnügen kann. Die Gedanken von Ruskin und das Beispiel

von Morris haben so weithin gewirkt, daß in England keine mittelmäßige Architekturfirma schafft, die nicht eine gesunde Auffassung in dieser Sache betätigen würde. Die Gartenstadtgründungen in England sind ein Ausfluß der sozialen und künstlerischen Propaganda des Werkes Ruskins und Morris' und die ähnlichen Strömungen, die wir bei uns und jenseits des Ozeans wahrnehmen, sind die Nachwirkungen dieser vorbildlichen Kraft. Aber diese Architekten, von Voysey bis Baillie-Scott mit allen, die dazwischen stehen, haben der kunstgewerblichen Bewegung, die auf die Erneuerung der Architektur ausging, eine neue, zusammenfassende Kraft zugeführt. Es kann nicht übersehen werden, daß in dem Entwicklungsgang des englischen Kunsthandwerkes nach den leitenden Gesichtspunkten Morris' lediglich einzelne Stücke und Einzelwerke zustande kamen. Es ist nicht gut anders möglich, unter Grundsätzen, die der individuellen Entfaltung jeden Kunsthandwerkes von vorneherein den freiesten Spielraum einräumen und jedem einzelnen Gegenstand das natürliche Recht einer Persönlichkeit gewährleistet. Freilich die Qualität dieser Einzelleistungen, ihre Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit, verschaffen ihnen von vorneherein den Geist der Zusammengehörigkeit, der es ermöglicht, den Hausrat und die Innenausstattung aus der Zusammenstellung dieser Einzelheiten in durchaus anständiger und einwandfreier Weise zu bestreiten. Das neue Element, das die Architekten unter dem Einfluß dieser Bewegung als Morgengabe mitbrachten, war die Durchbildung eines Raumes nach einheitlichen Gesichtspunkten, der neue Begriff der Raumkunst. Dieser Begriff verkörpert die räumliche Nutzanwendung eines architektonischen Gesetzes, das von Haus aus in jedem organischen kunstgewerblichen Gegenstand steckt, der, wenn es recht zugeht, stets im geistigen Hinblick auf ein Ganzes nach Maß-

gabe menſchlicher Bedürfniſſe entſteht. Dieſe letzte Konſequenz hat nicht Morris und ſein engerer Umkreis gezogen, ſondern die Architektenſchaft, die ſich ſeiner Bewegung anſchloß. Voyſey entwarf Möbel, arbeitete auch ornamental und zeichnete Tapeten, aber er tat es im bewußten Zuſammenhang mit dem Hausganzen oder mit dem Raumganzen, darin er ſeine Einzelſchöpfungen einordnete. Die tiefe Dankſchuld, in der die Erneuerer des Kunſthandwerkes und der Architektur in England bei der primitiven Volkskunſt und der Gotik ſtanden, drückt ſich im Flachornament, in den Muſterzeichnungen für Tapeten und Stoffe, allerdings ſtärker aus, als in den körperhaften Gegenſtänden. Die primitive Kunſt hatte eine Art ornamentale Bilderſprache nötig, religiöſe Symbole, die ſie in lebendige Beziehung mit der natürlichen Umwelt ſetzte, und in werkmäßig umgebildeten Formen von Tieren, Menſchen und Blumen ausdrückt. Aus dieſen Formen bilden die engliſchen Ornamentkünſtler ihre Konventionen. Das Studium der vergangenen Kunſt und vielleicht auch die Entdeckung Japans, war für ihre Ornamentik beſtimmend, daß ſie nicht daran dachten, aus der neuen Phyſiognomie der Dinge, ornamentale Formen zu gebären, die jenſeits des geſchichtlichen Herkommens ſtand. Es iſt ſchon angedeutet worden, daß die Blumen- und Frauengeſtalten, der frühitalieniſchen Gärten die neue ornamentale Welt Englands bevölkern und es muß hinzugefügt werden, daß namentlich durch Tapetenkünſtler, wie Walter Crane und Voyſey und andere, die modernen Zimmer in der gefiederten Pracht bunter Zaubervögel, radſchlagender Pfauen ſchimmern. Aber Voyſey zeigt in der ornamentalen Behandlung der Wand die größere Enthaltſamkeit und die Zucht, die der Blick auf das Ganze den Einzelheiten auferlegt, die Unterordnung der Teile unter die geſetzmäßige Geſamtwirkung, während die

prächtigen Musterzeichnungen und Tapetenschöpfungen Walter Cranes zuweilen die Machtfülle des Selbstzweckes erstreben und sich der harmonischen Anwendung im Raum zu widersetzen scheinen. Die Ornamente, die diese Künstler der Überlieferung gemäß aus der Vorstellung von Tieren, Menschen und Blumen bildeten und mit ihren Raumschöpfungen in Beziehung brachten, haben sicherlich von diesen Möbeln und Gegenständen, die also geschmückt sind, nichts auszusagen. Sie haben nicht die Bedeutung einer geistigen Neuschöpfung, wie die abstrakte Ornamentik der holländischen und belgischen Künstler, die metaphysisch wirkt und den geistigen Ausklang der organischen Wesenheit der neuen Gegenstände und Raumbildungen darstellt. In dieser transzendentalen Auffassung des Ornamentes kann allerdings die stilisierte Pflanzen- oder Tierform als nichtssagend erscheinen, als ein Wert, der von außen hereingetragen und den Möbeln oder Dingen angeheftet wird, sei es als Paneel, als Schnitzerei, als Druckzeug oder Tapete und schließlich, weil er in seinen ornamentalen Eigenschaften äußerlich ist und auf Nebengedanken abzielt, sehr leicht störend oder einfältig wirken kann. Aber es berechtigt uns nichts, von einem Verfall dieser Ornamentik zu reden, weil sie von Natureindrücken wie Pflanze und Tier ausgeht. In der englischen Ornamentik ist es sicherlich nicht allein das Beispiel der Überlieferung, der Einfluß japanischer Kunst, sondern eine eingeborene Liebe zur Natur, die sich in der Ornamentik ausdrückt. Die Künstler, die von diesen Vorbildern ausgehen, haben ihre Eindrücke geistig verarbeitet und sie in der Materialsprache tektonisch und architektonisch ausgedrückt. Es gibt eine gemeinsame geistige Wurzel, die ihre Werke mit der Ornamentik in organische Übereinstimmung setzt, und vor dem Vorwurf des willkürlichen, papierenen Stilisierens befreit. Es gibt zuguterletzt

nur einen Unterſchied zwiſchen guten und ſchlechten Ornamenten. Welche aufregenden Überraſchungen eine aus den urſprünglichſten Vorſtellungen von Pflanzen, Menſchen und Tieren entwickelte Ornamentik ergeben kann, haben gerade in der neuen Bewegung die ſchottiſchen Künſtler bewieſen. Es iſt die Gruppe um das Paar Mackintoſh in Glasgow, deren Raumkunſt völlig außerhalb des Kreiſes der engliſchen Bewegung ſteht. Sie iſt ſo abſolut neuartig und ſelbſtändig, gleichſam durch die Raumabſtraktionen ornamentale Wirkungen anſtrebend, daß ſie durch ihr völlig eigenartiges und unerwartetes Prinzip ſelbſt in England im Kreiſe dieſer Modernen Schrecken und Abwehr hervorriefen. Die ſchottiſche Kunſt, die eine geſonderte Betrachtung erfordert, iſt mit der engliſchen Bewegung daher gar nicht in einem Atem zu nennen. Jene Glasgower Künſtler ſtellen das ausgeſprochene Prinzip dar, zugunſten der großen myſtiſchen, einheitlichen Raumwirkung jeden ornamentalen Nebengedanken zu unterdrücken. Nur Bailliescott kann in ferner Beziehung mit ihnen genannt werden. Von ihnen wird ſpäter die Rede ſein.

Die Keime der engliſchen Bewegung wurden, wie geſagt, in den 80. und 90. Jahren über den Kanal getragen und geben den Künſtlern in Holland und Belgien neue Geſichtspunkte. Die Entwicklung, die in der Folge hier Platz griff, und in der Kunſt Van de Veldes ein charakteriſtiſches Geſicht zeigte, unterſchied ſich alsbald völlig von dem Weſen der engliſchen Bewegung. Weil Deutſchland unter beiden Einflüſſen ſtand, iſt es nötig, die Kunſt Van de Veldes und das Werk Ruskins und Morris' auf charakteriſtiſche Trennungsmerkmale hin zu vergleichen, weil die Naturverſchiedenheit der beiden eine Tragweite für die deutſche Bewegung hat. Von den grundſätzlichen Verſchiedenheiten hebe ich heraus, daß die engliſche Bewegung ethi-

ſchen und die belgiſche Bewegung künſtleriſchen Antrieben Folge gab. Das hindert natürlich nicht, daß ethiſche und künſtleriſche Wirkungen in beiden Bewegungen vorhanden ſind; es iſt jedoch nicht unwichtig, zu ſagen, daß das Schwergewicht nicht in beiden Fällen auf derſelben Seite lag. Die engliſche Bewegung zielte auf die Hebung des Kunſthandwerkes ab, ſie ſuchte das Anſehen und die Würde der alten Handarbeit und der Menſchen, die ſolche Arbeiten ausführten, neu zu beleben. Ihr Schönheitsideal lag bei dieſer veredelten Arbeit, beim Handwerk. Sie war die eigentliche Renaiſſance des Kunſtgewerbes, eine Wiederbelebung jenes glücklichen Zuſtandes der Vergangenheit, da Künſtler und Handwerker eine Perſon waren. Die Kunſt Van de Veldes und ſeines Umkreiſes hatte zunächſt nichts mit dem Handwerk, ſondern mit den Künſtlern zu tun. Dieſe Künſtler begannen die Richtigſtellung der Form und die Erneuerung ihres geiſtigen Ausdruckes, des Ornamentes. Ihr Werk war von vorneherein auf moderne Betriebsmittel geſtellt, auf die Induſtrie, mit ihrem gewaltigen Apparat von techniſchen Reproduktionsmethoden und Vertriebsmöglichkeiten. Sie wollten für eine neue Herſtellungsweiſe eine neue Formenſprache erfinden, die den veränderten Zeitverhältniſſen Rechnung tragen und beweiſen ſollte, daß ſich die Grundlage der gewerblichen Produktion und der Formenanſchauung ſehr geändert und die Struktur der realen Welt weſentlich von den Zuſtänden in der Zeit des frühflorentiniſchen Kunſthandwerks verſchieden iſt. Nicht eine Wiedergeburt, ſondern eine Neugeburt, eine Naiſſance des Kunſtgewerbes war das Streben dieſer Künſtler; mit welcher Tragweite iſt eine offene Frage. Immerhin hatten dieſe Künſtler, die ſich dem Kunſtgewerbe zuwendeten, trotzdem ſie von England her die Anregung empfingen, einen völlig neuen Sinn in die Welt gebracht. Die

geistigen Quellen, aus denen dieser neue Sinn geschöpft wurde, sind im vorigen schon genügend angedeutet worden; ihre Ornamentik bewegt sich auf grundsätzlich neuen Bahnen, sie schöpft ihre Formen nicht, oder wenigstens nicht unmittelbar, aus den Vorstellungen von Pflanzen oder Tiergebilden, wie es die überzeugten Traditionskünstler tun. Nichtsdestoweniger liegt in dem abstrakten Ornament dieser Erneuerer ein traditionelles Prinzip, ein allgemein giltiges Gesetz, das sie in Verwandtschaft bringt mit den Schöpfungen früherer Kunstepochen. Ich habe schon angedeutet, daß die Neigung immerfort bestanden hat, das Ornament aus dem Zusammenhang mit den Naturvorbildern abzulösen und abstrakt zu gestalten als organischer Ausdruck eines Kunstgebildes, das eigenen Gesetzen folgt. Es war nicht nur in der etnographischen Kunst, sondern auch im Barock, im Rokoko und in der Gotik der Fall, in jener späten Gotik, wo der Frühling mit seinen Blättern und Blumenranken abgeblüht war. In jener späten Gotik wird alles abstrakt und verliert den Zusammenhang mit dem Paradies. In Treppengehäusen steigt die steinerene Spindel empor, gewunden, wie eine gedrehte Eisenschiene, an den Toren erstarrt das steinerne, laubenförmige Geäst zu steif geschwungenen Bogen, wie Eisenrippen, die Schlankheit und Strenge des Steinwerkes erweckt in uns die Suggestion von Eisenkonstruktionen. Van de Velde ist in dieser Nachbarschaft leicht zu denken. Er hat unzweifelhaft diese Logik erlebt und den Anachronismus einer Entwicklung empfunden, der durch die historische Renaissance über das Trümmerfeld der antiken Welt führt. Er ist der Gotiker des Eisens im modernsten Sinn, obzwar er von keiner überlieferten Form ausgeht. Er hat die Tradition des Geistes, wie Morris und dessen Anhänger die Tradition der Form und der Arbeit hatten. Sie alle hatten, was sie eint, die

Tradition der Schönheit. Um die Welt Van de Veldes zu begreifen, muß man nicht nur durch Kindheitsträume gegangen sein, die, von der Erinnerung des Herzens zärtlich behütet, unter jenen schmiegsamen steinernen Rippen wie unter Baldachinen ruhen, im Dämmer jener alten Kathedralen, durch deren steingeflochtene Wölbungen der blaue Himmel mit goldenen Sternen heraufzieht, man muß vielmehr auch die in jenen wundersamen Steingebilden wirksamen Kräfte empfunden und verwandte statische und dynamische Energien in der modernen Eisenkultur, in den Maschinen, Fahrzeugen, Schiffs- und Brückenkonstruktionen, ästhetisch bewerten gelernt hat. Van de Velde hatte nach eigenem Bekenntnisse nichts wie seine Vernunft gebraucht. Aber selbst die klarste Vernunft wirkt wie die Sonne im leeren Weltenraum, unfruchtbar, wenn sie nicht einen Untergrund beleuchtet, der reich an Bildung, an Eindrücken und Empfindungen ist, fruchtbar und mannigfaltig, wie die Schönheit der Erde. Darum brauchte Van de Velde nur seine Vernunft zu betätigen, um Eigenartiges zu gebären. Die Tragweite seines Beispiels ist nicht abzusehen, wenngleich wir es hier mit einem künstlerischen Einzelfall zu tun haben. Denn die Folge hat gezeigt, daß sein Weg nicht für alle gangbar ist. Über die meisten hat er Verwirrung gebracht und sie mußten umkehren oder untergehen. Nichtsdestoweniger glaube ich, daß eine spätere Entwicklung in der rein technischen ingenieurmäßigen konstruktiven Architektur in ihm einen Ahnherrn erkennen wird, wenn es unabhängig von der Form eine Tradition des Geistes gibt. Sein sozialistisches Gewissen will ihm gleichzeitig sagen, daß das Wesen der englischen Kunsthandwerker reaktionär ist, und daß das moderne Ziel sein müsse, die Industrie als modernes Mittel dazu zu gebrauchen, daß ein

edler Gegenstand durch die unendlich verbilligte Vervielfältigung allen Menschen zugänglich werde. Hierin liegt ganz bestimmt ein richtiger Gedanke. Morris und die englischen Kunsthandwerker, die jeden Gegenstand durch die Handarbeit einzeln ausführen und dadurch ungeheuer verteuern, wirken daneben fast altmodisch. Aber es stellt sich alsbald heraus, daß jeder von den beiden Teilen genau dort Recht hat, wo der andere Unrecht hat. Für die soziale Lage des Fabrikarbeiters bleibt es sich vollständig gleichgültig, ob er einen edel geformten Metallkörper von Van de Velde aus der Maschine preßt, oder ob er auf demselben Wege irgend ein geistloses Produkt, eine scheußliche Nachahmung irgend einer alten Handarbeit, wie es in der Industrie noch meistens vorkommt, hervorbringt. Der Arbeiter ist in seinem Einkommen, in seiner Lage, in der Trostlosigkeit seines Daseins und seiner Arbeitsweise um kein Haar verbessert, indem er nach den Modellen Van de Veldes arbeitet. Dagegen ist nach den Grundsätzen Ruskins und Morris' die Arbeit wieder seelisch fruchtbar gemacht für den Arbeitenden selber und seine Lebenslage nicht nur auf ein höheres Niveau gestellt, sondern auch materiell verbessert, wenn der qualifizierten Arbeit wieder ein Marktwert und das bleibende Verständnis der Kennerschaft oder des in seinen Ansprüchen an intelligente Arbeit gesteigerten Publikums gesichert wird. Fabrikanten, Arbeiter und Künstlertum stehen in offener oder schlecht verhehlter Gegnerschaft einander gegenüber und keine Macht vermag sie zu einigen. Ruskin und Morris haben durch das Evangelium der Kunst tatsächlich die Eintracht herzustellen vermocht, wenngleich in einer Form, die von vielen als Rückbildung empfunden wird. Welche Folgen mußten sich aus dieser Berührung mit der englischen und der belgischen Bewegung für Deutschland ergeben?

Deutſchland ſcheint berufen, die Nutzanwendung aus beiden Bewegungen zu ziehen. Es kann ſowohl nach der künſtleriſchen Seite, als nach der ſozialen die Ergebniſſe verwerten und zu einer Vollendung bringen, die ihm vorbehalten ſcheint. Immer mehr rückt die Forderung der Qualität in den Vordergrund, einer Qualität, die ſowohl ausgezeichnete Arbeit, als auch die organiſche Idee der künſtleriſchen Geſtaltung einſchließt. Wir dürfen weder den Handwerker im Stich laſſen, ſofern er ſich nicht ſelbſt im Stich läßt, noch dürfen wir daran denken, den ſchwer errungenen induſtriellen Apparat überflüſſig zu machen; aber wir dürfen die geiſtige und künſtleriſche Hebung der beiden Produktionsweiſen verlangen und auf den neuen Grundlagen eine ſchönere Zukunft bauen. Wir dürfen getroſt behaupten, daß gerade durch die Induſtrie das Handwerk notwendiger und unentbehrlicher geworden iſt, als je zuvor, und daß die künſtleriſche Bildung als Gemeingut des Volkes, als Ausgleich der Differenzen zwiſchen der alten und neuen Produktionsweiſe, zwiſchen der künſtleriſchen Idee und der Ausführung in Eintracht verwendet werde. Dieſes Ziel iſt kaum noch klar erkannt. Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß die deutſche Bewegung zunächſt unter dem Eindruck der geſehenen fremden Formen ſtand und in den Anfängen der neuen künſtleriſchen Bewegung ein Joch von Vorurteilen und unbrauchbar gewordenen alten Anſchauungen abzuſchütteln hatte. Die Folge von Erſcheinungen in Deutſchland, die ich aufzuzeigen habe, iſt intereſſant und lehrreich. Um zu lernen, muß man Irrtümer begehen. Und die Geſchichte der modernen Bewegung in Deutſchland iſt reich an dieſem Lernſtoff. Dieſe Irrungen waren ohne Zweifel notwendig und fruchtbar. Denn im Anfang waren alle jung und die Kräfte waren unentwickelt, und von den Erfahrungen gelten nur jene, die man ſelbſt gemacht hat. Die ſtarke

ethiſche Auffaſſung von Ruskin und Morris als das Rückgrat der engliſchen Bewegung, die hohe geiſtige und künſtleriſche Zucht der holländiſchen und belgiſchen Künſtler in ihren markanteſten Erſcheinungen ſind ſchützende und fördernde Mächte, die uns in den ſchwerſten Anfängen von großem Nutzen hätten ſein können. Aber das freie Schalten der maleriſchen Phantaſie duldete keine Zügel, und der Glaube war ſtark, daß die Tiefe des Gemütes erſetzen könnte, was an techniſchen Kenntniſſen fehlte. Trotzdem wirkt alles echt und überzeugend, denn es war auf einmal Leben und Kraft da, die, wenn ſie auch mächtig daneben ſchlug, immer Funken aus dem Geſtein brach und neues Leben entzündete. Die aufſteigende Tendenz der künſtleriſchen Entwicklung wirkte als hebende Kraft nach der kulturellen, ſozialen und wirtſchaftlichen Seite. Die von Jahr zu Jahr wachſende Machtfülle dieſer geiſtigen Bewegung kann ſchließlich auch von jenen nicht mehr geleugnet werden, die ein materielles Intereſſe daran hatten, in dem neuen Gedanken eine Modelaune zu ſehen, und ihr ein frühes Ende zu weisſagen. In Deutſchland blicken wir auf ein kaum mehr als zehnjähriges Ringen um die moderne Kunſt zurück, und es iſt erſtaunlich, was in dieſer verhältnismäßig kurzen Zeit für Veränderungen Platz gegriffen haben.

Nirgends hat die Bewegung ſo tief eingegriffen und alle Volkskreiſe erfaßt, wie in Deutſchland. Es kann nicht mehr geleugnet werden, daß ſich in der deutſchen Kunſtbewegung der Genius des Volkes regt. Deutſchland iſt im Begriff, ſeine Lehrer zu überflügeln. England hatte das große Verdienſt, die Keime zu bilden. Es iſt vielleicht die höchſte Leiſtung. Aber es ſcheint, daß es den anderen Nationen die Aufgabe überläßt, die Ausſaat zur Reife zu bringen und die Früchte zu zeitigen. Ein engliſcher Künſtler, William Turner, hat

das neue Licht- und Farbenproblem in die Welt gebracht, aber er hat Frankreich die Aufgabe überlassen, dieses künstlerische Problem des Impressionismus mit allen Konsequenzen auszubilden. England hat in dem Werk Ruskins und Morris' das Kunstgewerbe zu neuem Leben erweckt, aber Belgien hat dieser Anregung zufolge einen neuen ornamentalen Stil geschaffen und Deutschland, einschließlich Österreich, hat von vornherein den Raum als Ganzes aufgefaßt, um aus der kunstgewerblichen Bewegung heraus seine Architektur zu erneuern. Allerdings hat es auch hierin eine Anregung vom Ausland empfangen, vielleicht die stärkste nach Van de Velde, durch das Beispiel der Glasgower Gruppe. Dort hatte eine Gruppe von Künstlern, die der Hauptsache nach aus vier, der Glasgower Kunstschule entsprungenen Leuten bestand, Charles R. Mackintosh und Herbert McNair und die Schwestern Margareth und F. Macdonald (die weiblichen Mitglieder der Gesellschaft sind mit den beiden männlichen im Ehebund vereinigt) eine Raumkunst geschaffen, die zu dem Allerfeinsten gehört, was die moderne Bewegung hervorgebracht hat. Abgesehen von der gänzlich anders gearteten Kunst Van de Veldes und seines Kreises, war die Kunst der Glasgower Gruppe, als deren Haupt Mackintosh und seine Frau Margareth-Mackintosh-Macdonald zu betrachten ist, das Beispiel einer durchaus einheitlichen und organischen Auffassung des Innenraumes sowie der Hausarchitektur geliefert. Das Todesjahr William Morris', 1896, hat fast die Bedeutsamkeit eines geschichtlichen Wendepunktes, insoferne, als von da ab die Raumkünstler auftraten, die eine Zusammenfassung der bisherigen Einzelergebnisse und der raumkünstlerischen Neugestaltung in Angriff nahmen, nicht ohne starken Widerspruch zu erregen, den namentlich vor allem die schottische Gruppe bei ihrem ersten Auftreten

in der Öffentlichkeit in der Londoner Arts and Crafts-Ausstellung 1896 erregte. In der nächstfolgenden Arts and Craft-Ausstellung unter dem Vorsitz Walter Cranes wurde die Kunst der Glasgower von der Beteiligung ausgeschlossen, was genugsam besagt, daß man sie in der englischen Bewegung als Gegensatz empfand. Die Londoner Bewegung, sowie das künstlerische Publikationsorgan „The Studio" machten gegen die neuen Künstler entschieden Front und der Studio hat in der Folge das Wirken dieser hochbedeutenden Glasgower Gruppe mit Totschweigen bedacht, was ihn nicht hinderte, den mehr oder weniger geringwertigen Nachahmungen nach Mackintosh Vorbildern bereitwilligst seine Spalten zu öffnen. Die Haltung des Studio darf als ein Zeichen der unerschütterlichen Gesinnung betrachtet werden, die die englischen Führer des modernen Kunstgewerbes gegen die schottischen Künstler durch die erwähnte Ausschließung von der Arts and Crafts-Ausstellung an den Tag gelegt und späterhin sicherlich nicht geändert haben. Es ist ein betrübendes Merkmal der menschlichen Schwäche, für die sie nicht persönlich, sondern für die ihr Alter verantwortlich ist. Ihr Verdienst um die moderne Kunstgewerbebewegung kann dadurch ebensowenig Schaden leiden, als Ruskins Größe, der in dem bekannten Streit gegen Whistler nur die allgemein tragische Tatsache bestätigt hat, daß selbst die großen geistigen Führer, wenn sie alt werden und ihre Mission erfüllt haben, anfangen zu hemmen. Auf dem jungfräulichen Boden Glasgows, der von keiner akademischen Vergangenheit belastet war, stand diese ganz neue, eigenartige und seltsame Kunst der Gruppe Mackintosh, eine lokal gefärbte Erscheinung, die auch in der Entwicklung der deutschen Bewegung tiefe Spuren zurückzulassen berufen ist. Diese Entwicklung ist allerdings reichlich später erfolgt auf dem Umweg über Wien. Die Wiener

Künſtler, von denen noch ausführlich die Rede ſein wird, erkannten in den Werken der Glasgower Schule wahlverwandte Eigentümlichkeiten, die ſie ſofort zu den ihrigen machten. Ich werde ſpäter noch den Beweis liefern, wie dieſe Kunſt in der Wiener Nachblüte auf die deutſche Entwicklung eingewirkt und eine wohltuende Verfeinerung und eine geläuterte ſtiliſtiſche Auffaſſung hervorgerufen hat, trotz der philiſterhaften Schlagworte, die die Wiener Kunſt als äußerſte Unbeliebtheit in Verruf zu bringen trachteten. Dieſe anſcheinende Unbeliebtheit hat nicht gehindert, daß in der Folge gerade die künſtleriſche Krone in der deutſchen Bewegung ſich in dem neuen und ſeltſamen Glanz der Wiener Kunſt ſpiegelte, während in den Niederungen des deutſchen Kunſtbetriebes die ſchon läppiſch wirkende Unbeliebtheit andauert. Aber das hat auch ein Gutes, weil einer an ſich edlen Sache nichts mehr ſchadet, als ein Schwarm unberufener Nachfolger, was z. B. Van de Velde an ſeiner Perſon reichlich erfahren hat. Namentlich aber die Kunſt der Mackintoſh-Gruppe erſchließt ſich jenen nicht, die außerſtande ſind, das Philiſterröckelein abzuwerfen. Könnte man ihnen beim Ausziehen helfen, wenn es nur nicht ſo häufig angewachſen wäre, hart und undurchdringlich, wie eine Krokodilshaut! Die Glasgower Künſtler haben darum nur wenige, aber aufrichtige Bewunderer. Die engliſchen Architekten, die unter dem Einfluß Morris und ſeines Kreiſes ſtehen, haben zwar auch das Haus und die Wohnräume als Ganzes behandelt, aber mit einem äußerlich primitiven bäuriſchen Zuſchnitt, der eigenartig und reizvoll und vor allem der Landliebe des Engländers angemeſſen iſt. Nichtsdeſtoweniger hat man nicht Unrecht, dieſen äußerlichen Grundſatz als leiſen Widerſpruch zur feinen Geſellſchaftsſitte, die namentlich in England hochgehalten wird, zu betrachten. Anders in der Glasgower Kunſt.

Hier war alles Verfeinerung, obzwar die primitivſte Note angeſchlagen wird. Von der engliſchen Bewegung, ſowie von dem ſogenannten belgiſchen Stil unterſcheidet ſich die Glasgowergruppe grundſätzlich als eine tektoniſche Neubildung. Es iſt kein Zufall, daß dieſe künſtleriſche Botſchaft aus dem Lande Walter Scotts kommt, wo herbe Strenge und tiefe Romantik verſchmelzen und der Welt oft in berückenden Geſichten dieſes geheimnisvolle Doppelweſen entſchleiert haben. Mackintoſh arbeitet als Architekt und ſein Ziel iſt die höchſte Vereinfachung, die zu den monumentalen Wirkungen berechtigt. Die Flächen ſtehen groß und ungeteilt da, das Füllungswerk in den Holzteilen iſt unterdrückt, Teilungen und Unterbrechungen ſind auf das allernotwendigſte beſchränkt, ſo daß die Raumempfindung auf das ſinnfälligſte geſteigert iſt. Die vollſtändige Abſtraktion des räumlichen Elementes, die Enthaltſamkeit von allen Gewohnheiten des akademiſchen Zopfes, bringen eine völlig neuartige und unerwartete Architekturwirkung hervor, die ihresgleichen nur auf der primitivſten Stufe oder in der höchſten Kulturregion der Vereinfachung, die immer die Zuflucht komplizierter Naturen iſt, findet. Die Räume des Künſtlerpaares Mackintoſh vereinigen dieſe primitive Urwüchſigkeit mit dem Adel der höchſten Kulturverfeinerung. Denn die Arbeit, deren Architekturelement glatte Wände und zuſammengefügte Bretter ſind, vergeiſtigt durch den abſtrakten Sinn für das Räumliche, ſind in edelſter Ausführung behandelt. Die große und reine Auffaſſung der Fläche als Raumbegrenzung berechtigt zu den aparteſten Wirkungen, die man aber auch leicht zu eintönig, in dem bevorzugten Weiß zu geſpenſtig, zu unbelebt, leer empfinden könnte. Aber es tritt ein neues und eigenartiges Element hinzu, um dieſe unbewegten Flächenteile mit dem geſteigerten Ausdruck des Lebens zu

beſeelen, kleine ornamentale Schmuckſtücke, die in den großen enthaltſamen Flächen eine juwelenartige Wirkung hervorbringen. Dieſe ornamentalen Elemente ſind, namentlich was die Farbe anbetrifft, auf dekorative Ausdrucksfähigkeit berechnet, obſchon ihnen zugleich ein tiefer ſymboliſcher Sinn untergelegt iſt. Askeſe und Myſtik ſind ja immer eng verſchwiſtert. In der Hülle des ſtarren, ſchier unbelebten und ſchroff abweiſenden Puritanismus ſchlägt der unergründliche Myſtizismus ſein geheimnisvolles Auge auf. Es ſtellt ſich ſofort die geſteigertſte Kontraſtwirkung ein, ein geiſtiges Wiederſpiel, höchſt anziehend, voll Rätſelhaftigkeit. Die magiſchen Effekte zu erhöhen, bedienen ſich dieſe Künſtler farbiger Gläſer, um das einfallende Licht künſtleriſch zu verwerten. In durchbrochenen Plattornamenten bilden dieſe farbigen kleinen Glasſtücke ein beliebtes Motiv in Türen und in Brettern von Brüſtungen, in metallenen Beleuchtungskörpern, in Fenſtern, wo ſie gegen das Licht durchſcheinend auftreten und als kleine Schmuckteile eine geheimnisvolle Edelſteinwirkung ausüben. In Wandſchränken, in ganz glatten Putzflächen treten dieſe farbigen Glasflächen mit lebhafter Färbung opakwirkend auf, wo ſie in ſparſamer Anwendung auf den breiten ungeſchmückten Flächen ebenſo diskrete, als eindringliche Effekte darbieten. In dieſer ſeeliſch vertieften Stimmungsfeinheit iſt der Farbe eine weſentliche Rolle zuerkannt. Selbſt die aufgehängten Bilder als Wandſchmuck müſſen ſich dem Farbengedanken einordnen. Weiß iſt die vorherrſchende Lieblingsfarbe, die es verſtattet, kleine Farbenelemente von ſtärkſter koloriſtiſcher Wirkung einzuführen. Die herrſchenden Farben ſind auf ein oder zwei, ſelten drei Elemente reduziert, um auch in dem Farbenplan die monumentale Wirkung der Einfachheit zu wahren. Neben Weiß tritt auch ein ſchwarzbrauner

Ton auf, daneben zuweilen Grün, nach dem Grundſatz, daß dieſes rein ſmaragdene Grün zu allen Farben harmoniſch wirkt. Sehr geliebt von dieſen Künſtlern iſt auch Purpur, der in allen Tönungen bei ihnen auftritt. Statt der Tapete tritt ſchablonierte Malerei auf, wenn Flächenornamente benötigt werden. Im übrigen waltet in der Behandlung der Wände die größte Strenge und Enthaltſamkeit; große Flächen, ſpärliches Rahmenwerk, Teilung der Wände durch ein Horizontalband in eine untere Hälfte und einen darüber aufſitzenden hohen Fries, der meiſtens ungeſchmückt bleibt, eine außerordentliche Zucht in architektoniſcher und dekorativer Beziehung bildet das Geheimnis dieſer künſtleriſchen Wirkungen. Die Räume wirken auf den erſten Anblick faſt leer, ſie bilden als ein Seitenſtück zu der auf höchſte Einfachheit geſtellten japaniſchen Haushaltung einen Gegenſatz zur europäiſchen Unſitte der überladenen, angeräumten Wohnungen dar. Wie in den altgotiſchen Räumen, ſind die Möbel bei Mackintoſh als organiſche Teile des Zimmers behandelt, als Teile der Wand, Schränke und Bänke in einfachſter Grundgeſtalt, primitiv in der Form aber höchſt edel in der Oberflächenbehandlung. Der Grundriß der Räume iſt daher höchſt einfach, viereckig, und da die Vorſprünge und Wandunterteilungen nach Möglichkeit vermieden ſind, erſcheint jeder Raum faſt leer und groß, feierlich, abſtrakt. Dieſe Raumbehandlung iſt der ſchärfſte Unterſchied, die abſolute Neuerung, wodurch ſich die Mackintoſh von allen anderen Künſtlern der engliſchen und der feſtländiſchen Bewegung ſehr deutlich abſondern. Auch die Mackintoſh haben trotz ihrer vielfach angefochtenen und geradezu berückenden Kunſtneuerung Tradition, die Tradition des Geiſtes. Alt-Schottland beſitzt zahlreiche legendenhafte Schlöſſer, in deren gotiſchen Räumen die ſtrenge Kunſtüberlieferung aus den

Tagen Macbeths geſpenſtig hauſt. Ein Blick von dieſer Geſpenſtigkeit liegt tatſächlich in der Kunſt der Mackintoſhs. Die puritaniſche Strenge und Enthaltſamkeit der Architektur iſt geradezu ein Mittel, die Magik dieſer geheimnisvollen Überlieferung verſtärkt zu offenbaren. Greifbar wird dieſe ganze vergeiſtigte Beziehung an den Metallkörpern und Beleuchtungsgegenſtänden in den Räumen dieſes Künſtlerpaares. Die Beleuchtungskörper treten in der uralten Form der Kaſtenlaterne auf, die hohen, ſchwarzen, ſchmiedeeiſernen Kerzenträger ſind der primitivſten älteſten Form entlehnt und in dieſer Geſtalt bilden dieſe Beleuchtungsgegenſtände geradezu ein Märchenelement von bezaubernder Wirkung. Die Abneigung gegen gemuſterte Stoffe geht ſo weit, daß die Muſter, wenn ſolche für Stoffe benötigt werden, als Applikationsarbeit aufgetragen werden und ſolcherart eine ganz perſönliche ſymboliſche Beziehung ausdrücken. In den Ornamenten, den Stoffapplikationen, den ſilbergetriebenen Paneelen und ähnlichen Treibarbeiten, den Stickereien, offenbart ſich das weibliche Element das Künſtlerpaares. Die geſchwungene Linie, die an den Architekturteilen ganz vermieden iſt, waltet hier mit voller Freiheit der Phantaſie, jedoch inſofern architektoniſch ſtreng zuſammengehalten, als ſich das Ornament innerhalb einer gedachten quadratiſchen und rechteckigen Umgrenzung, gleichſam das Widerſpiel der ebenfalls quadratiſchen oder rechteckigen Form der baulich konſtruktiven Wandteile, vollzieht. Die Ornamente ſind ſymboliſche Linienkompoſitionen, die unſchwer einen geiſtigen Zuſammenhang mit den figürlich ſtiliſtiſchen Darſtellungen Roſſettis und Toorops verraten. Von den figürlichen Vorſtellungen ausgehend, von der Abſtraktion menſchlicher, tieriſcher und pflanzlicher Formen iſt die Linienführung zur höchſten geiſtigen Ausdrucksfähigkeit geſteigert, dekorativ, traumhaft und phantaſtiſch,

derart, daß der Naturalismus der Vorbilder und ihre Körperlichkeit in der Vergeistigung vollends verflüchtigt und erst in dieser denaturierten Beschaffenheit ein feinbesaitetes Instrument bilden, das die mystischen Träume in rhythmischen Figuren und Linienklängen reflektiert. Die Verwandtschaft dieser symbolischen Ornamentation mit der modernen symbolistischen Dichtung vor allem jener Maeterlincks ist ganz offenbar, und obendrein in einem Musikraume, den Mackintosh für Fritz Waerndorfer in Wien machte, durch das ausdrückliche ornamentale Ausspinnen des Themas die „Sieben Prinzessinnen" von Maeterlinck manifestiert. Hier schließt sich der Kreis der buchstäblichen geistigen Befruchtung, in der die symbolistische Dichtung einen so großen Anteil hat und die nach den verschiedensten Richtungen höchst eigenartige und selbständige künstlerische Offenbarungen ergeben hat, mit der gleichzeitigen Bestimmung, befruchtend weiter zu wirken. Das Lieblingsmotiv der Ornamente, namentlich an den Treibarbeiten und den Füllungen ist die stilistische weibliche Figur mit einem Begleitlinienspiel aus Rosengerank und Strähnen, die in dekorativer Absicht die figuralen Gebilde umwogen. So z. B. wird in einem silbergetriebenen Paneel, das von dem Flußgott handelt, „welcher über die betrogene Liebe der Welle klagt, die seinen Armen enteilt, um sich dem Meergott zu ergeben", ein Linienparallelismus durch die fallenden Tränen sehr wirksam hergestellt, darin sich die aufrollende Woge und die stilisierten Figuren ebenfalls in dekorativer Steigerung darstellen. Um ein weiteres Beispiel zu geben, sei ein Schlüsselschild einer Schreibzimmertür erwähnt, darauf die sich zurückbeugenden Figuren die oberflächliche und nichtige Art des heutigen Briefstiles versinnbilden sollen, im Gegensatz zu dem früheren ernsten Briefstil, der trauernd im Hintergrund steht. Oder ein schabloniertes Muster einer Kirchen-

bemalung ſtellt den Vogel des Friedens, den Baum der Erkenntnis von Gut und Böſe und die Ewigkeit, letztere durch drei verſchlungene Kreiſe verſinnlicht, dar, freilich, unheimlich ins Dekorative geſteigert, ſo daß es hier und in dem ſonſtigen ornamentalen Schmuck der Mackintoſhs nicht ohne weiters möglich iſt, beim erſten Anblick die Bedeutung der Ornamente zu erkennen. Es kommt allerdings nicht weſentlich darauf an. Trotz des legendären Inhaltes, der auch den Schmuckformen der ſymboliſtiſchen Kunſt einen verborgenen Sinn gibt, iſt die Wirkung doch dekorativ ſo augenfällig, daß man ſich mit dieſer rein künſtleriſchen Wirkung ſehr zufrieden geben kann. Alſo haben wir auch hier ein abſtraktes Ornament. Es iſt zudem ein ſolches, das aus den von Van de Velde verpönten alten, natürlichen Vorbildern, wie Pflanze, Tier und Menſch abſtrahiert iſt. Dürfen wir es deshalb als ein Verfallszeichen betrachten? Künſtler von der ausgeſprochenen Eigenart, wie jene Van de Veldes haben begreiflicherweiſe die Neigung zur Unduldſamkeit und Dogmatik, weil ſie fortwährend die Gefahren fremder Einflüſſe, die den Bau ihrer Selbſtändigkeit und Eigenart zu unterwaſchen ſuchen, abwehren müſſen. Wir dürfen nicht glauben, daß die Bedeutung und die Schönheit des Ornamentes von dem Vorbild oder Motiv abhängt, das zufällig die Anregung oder den Ausgangspunkt gebildet hat. Der künſtleriſche Wert hängt lediglich von der Eigenart und der gebärenden Kraft ab, mit der die ſonſt lang bekannten Dinge intereſſant, neu und geiſtvoll werden. Das künſtleriſche Temperament, nicht die zufällig gewählte Ausgangsform iſt die Hauptſache. Auch die ſchottiſchen Ornamentkünſtler haben die organiſche Notwendigkeit von Linien, Flächen und Farben empfunden und dieſe Notwendigkeit in einem neuen Sinn erfüllt, trotzdem ſie ihre Zuflucht zu bekannten Vorbildern nahmen. Das entſcheidende iſt, was

ſie daraus gemacht haben. Es gibt einen gewiſſen pſychiſchen Zwang, der zu Linien führt, weil Linien empfunden wurden, oder zu Farben führt, weil Farbe empfunden wurde, oder zu Raumgebilden, weil räumlich empfunden wurde. Die angeborene Friſche der Empfindung, die ſich ohne Umſchweife ausdrückt, macht den Künſtler. Der Zweck iſt nur die Kontrolle des Verſtandes, der vor Torheiten ſchützt. Innerhalb dieſer Grenze iſt eine Freiheit, die ewig neue Überraſchungen bringen wird und das Weltbild wieder neu und intereſſant macht. Jeder Fortſchritt der Kunſt iſt die Befreiung von einer Konvention, von Gewohnheit oder Stumpfſinn. Der Philiſter kann dieſe ewige Beunruhigung am wenigſten vertragen, er liebt die Konvention, die ſtumpfe Gewohnheit. Daher erneuert ſich der Kampf bei jeder künſtleriſchen Neuſchöpfung. Obſchon der Ausgang ſtets unzweifelhaft iſt und die Erneuerer berechtigt, den Ausbruch des Haſſes und Schimpfes mit Gelaſſenheit zu tragen.

Bedeutſamer als die ornamentalen Leiſtungen ſind ohne Zweifel die neuen tektoniſchen Werte, die das Schaffen der Gruppe Mackintoſh hervorgebracht hat. Sie haben eine ungeheure Tragweite, und wenn wir zu einer Erneuerung der Architektur gelangen, zu einer klaren künſtleriſchen Auffaſſung der Raumabſtraktion und der geheimnisvollen ornamentalen Wirkung der ſtilvoll einfachen Größe, ſo wird es eine, wenn auch hundertfach filtrierte Erkenntnis ſein, die in der Kunſt der neuen Zeit aus den Händen der Mackintoſh empfangen worden iſt.

Der Wert und die Verſchiedenheit der drei ſtärkſten geſchloſſenen Erſcheinungen in der neuen Kunſtbewegung iſt nun auseinandergelegt, die anſtoßgebende engliſche Bewegung ſeit Ruskin und Morris, die eigenartige Kunſt Van de Veldes und ſeines Umkreiſes und die höchſt eigentümliche und be-

deutungsvolle ſchottiſche Kunſt, die in dem Künſtlerpaar Mackintoſh gipfelt. Dieſe drei Richtungen, die zwar eine gemeinſame Wurzel haben, aber in ihren Kronen weit auseinanderſtreben und ſich weit über die Welt hinneigen, ſind von einſchneidender Bedeutung für das unter dieſen Vorbildern überall neu erwachte oder doch von ihnen entſcheidend beeinflußte Kunſtleben. Sie beſtimmen gleichſam das Schickſal der Kunſtbewegung in der übrigen Welt. Es iſt geradezu von dramatiſchem Intereſſe zu ſehen, wie nicht das Gemeinſame dieſer drei eigenartigen Entwicklungen, ſondern das Trennende, die Unterſchiede, die ich darzulegen verſuchte, im übrigen Ausland und auch bei uns eingewirkt und wechſelvolle Strömungen erzeugt haben, die erſt nach und nach zu einem Ausgleich führen. In der deutſchen Bewegung ſtellen: der linear-ornamentale Stil Van de Veldes, die ethiſchen Momente der veredelten Handwerklichkeit im Geiſte Ruskins und Morris', die neuen tektoniſchen Werte der ſchottiſchen Künſtler, drei verſchieden einwirkende, von außen kommende Anregungen dar, unter deren Einflüſſen ſich der Kampf um die Kunſt, die Leben iſt, abſpielt. Für unſere Anfänge iſt charakteriſtiſch, daß es ſich zuerſt rein äußerlich um die Macht der fremden Einflüſſe handelte. Noch von keiner gereiften Erkenntnis gefeſtigt, ſtand die deutſche Bewegung zuerſt im Bann des großen Zauberers Van de Velde.

Die Erneuerung der Ornamentik.

In der geistreichen Linie fanden die neuen Ideen der ersten Künstler auf dem Kontinent, die sich zuerst dem Kunstgewerbe zugewendet hatten, den Ausdruck. Ihre Ornamentik war eine neue Sprache, suggestiv, lebensvoll und anziehend. Hatte nicht die moderne Poesie neue Worte, neue Gleichnisse, neue Suggestionen gesucht und wirkten nicht dadurch die Verse der Verlaine, Mallarmé, Rollinat und Corbière ganz originell, ganz neu, ganz frisch? Hatte nicht die Malerei aus der modernen Technik den neuen Geist geschöpft, hatten nicht die Bilder der Modernen von der Art der Cartons eines Jan Toorop eine ausgesprochene Neigung zum Ornamentalen? War nicht die Architektur geistig blind und altersschwach geworden, weil sie mit beziehungslosen, entgeisterten Ornamenten wirtschaftete? Hatte nicht die Ingenieurkunst durch die unerhörte Neuheit ihrer Konstruktionen und ihrer Konstruktionsmittel die ganze moderne Intelligenz für sich beansprucht? Was für die Dichtkunst die neuen Metaphern, für die Malerei die neuen Licht- und Farbenanschauungen, für die Technik die neuen Konstruktionsgedanken sind, das sollte für das Kunstgewerbe die ornamentale Linie sein, das künstlerische Ausdrucksmittel, wodurch das Kunstgewerbe den Zusammenhang mit dem Nervenleben und mit der geistigen Struktur der Gegenwart gewinnen konnte. Das schien wenigstens die Anschauung der festländischen Neuerer des Kunstgewerbes. Sie war unzweifelhaft eine logische Folge der auf verwandten künstlerischen und ingenieurtechnischen Gebieten entwickelten Fortschritte. Es ist allgemein bekannt, daß der Name Van de Velde mit der Erneuerung des Kunstgewerbes auf dem Kontinent ruhmvoll verflochten ist. Das Werk Van de Veldes hat den Charakter einer Neuschöpfung, die in den Anfängen

der deutſchen Bewegung die Richtung gab, wenngleich der Künſtler nicht von ungefähr auf ſeine Entdeckung kam. Wenn es auch eine Vorgängerſchaft gibt, ſo gebührt ihm doch das Verdienſt, daß er der erſte war, der in der Geſtaltung eines Raumes das Ganze im Auge hatte und das Bedürfnis einer harmoniſchen Übereinſtimmung empfand. Er hatte ſich auf dem Kontinent als der Erſte mit vollem Bewußtſein darüber geiſtige Rechenſchaft gegeben, daß ein modern empfindender Menſch, der die Äſthetik der neuen Verſe, der neuen Bilder, der neuen Maſchinen empfindet, ſich in einem läſtigen Widerſpruch zu den zuſammengemauſten hiſtoriſchen Möbelſtilen der damaligen Fabrikanten und Tapezierer fühlen mußte. Räume, die nicht dem modernen Empfindungsleben angemeſſen ſind, erweiſen ſich für die ſeeliſche Hygiene geradezu als ſchädlich. Van de Velde zeichnet ſich von ſeinen Weggenoſſen durch den Scharfſinn aus, der ihm geſtattet, den ganzen Umfang der kunſtgewerblichen Arbeit zu überblicken und die Notwendigkeit der ornamentalen Übereinſtimmung aller Dinge in dem gegebenen Raum zu erkennen. Er war der erſte, der in ſeinem Schaffen von der organiſchen Idee ausging und ſeine auf dieſer organiſchen Idee begründete Ornamentik an den Möbeln, Metallgegenſtänden, Tapeten, Teppichen, Stoffen uſw. eines gegebenen Raumes einheitlich durchführte. Die von ihm angeſtrebte Einheit und Harmonie iſt nicht nur im architekturalen oder im raumkünſtleriſchen Sinn zu verſtehen als eine Durchbildung rythmiſcher und daher künſtleriſch zu empfindender Größenverhältniſſe; die Einheit und Rhythmik Van de Veldeſcher Raumſchöpfungen liegt vor allem in der ornamentalen Linie, die bei allen Gewerbekünſtlern, die gleich ihm von der Malerei kamen, der Hauptnerv der neuen Betätigung war. Sein Hauptſtreben war darauf gerichtet, „une ligne intéressante et nouvelle“ für

die Gebrauchsdinge zu entdecken, die neues geistiges Leben in die Körper brachte. Diese geistreiche Linie war das Organ, in dem sich das Wesen der gewerblichen Dinge, ihrer Art, ihrer Konstruktion und ihrer Verwendung nach, sinngemäß ausdrücken konnte. Sie war ein Symbol, daß auch für die Hervorbringungen des Gewerbes geistiges Arbeiten verbindlich sei. Diese „ligne intéressante et nouvelle“ war in der Auffassung Van de Veldes keineswegs irgend ein von außen hereingetragener Schnörkel, ganz bestimmt keine von Pflanzen oder Tierkörpern abgeleitete und als Schmuckstück angeheftete Ornamentation, sondern viel eher ein dekorativer Ausklang der sachlichen oder konstruktiven Elemente eines Gerätes. Unter den Händen Van de Veldes wurde die Konstruktion Ornament, oder auch das Ornament Konstruktion. Er konnte sich zu diesem Zweck keiner beliebigen Stilisierung irgend einer anderen Naturform bedienen, sondern sah sich auf den zugleich mit ihm von Anderen betretenen neuen Weg gedrängt, ein sachliches Ornament zu entwickeln, das imstande war, die geistige Wesenheit einer bestimmten kunstgewerblichen Arbeit zu versinnlichen. Dieses abstrakte Ornament war für den Künstler gewissermaßen das Leitmotiv, mit dessen Hilfe er das Gesamtwerk eines Raumes oder eines Hauses wie eine Symphonie aufzubauen verstand. Er wäre wohl imstande gewesen, zu einem ornamental geschmückten Buchdeckel die Möbel, die Tapeten und den Umkreis der dazugehörigen Gerätschaften zu komponieren und die logische Einheit dieses Aufbaues durch seine abstrakte Ornamentik rechtskräftig nachzuweisen, ohne daß ihm dabei ein Verstoß gegen die organische Idee, der er aus innerer Notwendigkeit folgte, hätte passieren können. Aber in der Schöpfung dieser neuen Ornamentik ist Van de Velde nicht der Erste, ganz bestimmt aber nicht der Einzige gewesen, denn

rings um ihn hatten belgiſche und holländiſche Maler begonnen, ſich der Bearbeitung gewerblicher Stoffe zuzuwenden und dabei Gelegenheit geſucht, ihre ornamentalen Ideen beſſer und zweckentſprechender zu verwerten, als es in ihren Bildern möglich war. Es muß gleich von vornherein geſagt werden, daß für alle dieſe Künſtler, Van de Velde nicht ausgenommen, das Werk Ruskins und Morris' und der anderen engliſchen Kunſthandwerker den Anſtoß zu dieſer kunſtgewerblichen Bewegung gegeben hat, die auf dem Kontinent am entſchiedenſten von den niederländiſchen Künſtlern aufgenommen und nach Frankreich und Deutſchland verpflanzt wurde. Die Mitglieder der Libre Esthétique, alle Erneuerer der Kunſt und des Kunſtgewerbes in Holland und Belgien waren in gewiſſem Sinne Schüler Ruskins und Morris'. Die Lehren des einen und das Beiſpiel des anderen hatten ihnen die wahre Heimat der Kunſt, ihre ſozialen und kulturellen Aufgaben erſchloſſen und die meiſten von ihnen, von dem peinigenden Gefühl der Ausſichtsloſigkeit und Verfehltheit eines Berufes befreit, der bis dahin ſich darauf beſchränkte, die Welt mit dem überflüſſigſten, mit Staffeleibildern, zu verſorgen, während ſie des Notwendigſten, der edlen Geſtaltung der praktiſchen Dinge, entbehrte. Den Strom der Kunſt, in ihr natürliches, altes, ausgetrocknetes Bett, in das Gewerbe zurückzuleiten, war die ſchöpferiſche, in ihrer Tragweite noch gar nicht abzuſchätzende Leiſtung des Kunſtpropheten Ruskin und des Kunſtpraktikers Morris. Faſt jede Neuerung, die zur Veredlung der menſchlichen Arbeit und der Kultur nach dem tiefen Verfall etwa um die Mitte des XIX. Jahrhunderts auf dem Feſtland und ſelbſt jenſeits des Ozeans zu vermerken und als moderne Regung zu bezeichnen iſt, leitet geiſtige Verbindungsfäden direkt oder indirekt auf dieſe beiden Män-

ner zurück. Es wird der Begabung der niederländischen Künstler zu unverlöschlichem Ruhm gereichen, daß sie so entschlossen das englische Beispiel ergriffen, und ihrer Eigenart gemäß verwerteten. Sie waren freilich durch mehrfache, fördernde Einflüsse auf den Augenblick vorbereitet und reif genug, um ihn zu nützen. Der Neo-Impressionismus hatte den dekorativen Wert der Farbe vorgebildet, der literarische Grundzug der symbolistischen Malerei, etwa eines Jan Toorop, hatte ornamentale und stilistische Eigenschaften entwickelt und die englischen Arbeiten hatten den Künstlern die letzte Binde von den Augen genommen. Jetzt sahen sie eine ganze Welt. Es muß vorausgeschickt werden, daß eine elementare Verschiedenheit die niederländische Kunstbewegung von der englischen trennt und daß die belgischen und holländischen Künstler stark und eigenartig genug waren, andere Wege zu gehen und von England nichts zu übernehmen, als die allerdings ungeheure Anregung, die sie auf die gewerbliche Betätigung hinwies. Bevor diese grundsätzlichen Unterschiede erörtert werden, ist es nötig, den äußerlichen Verlauf der folgenreichen Berührung mit dem Ausland mit tunlichster Knappheit anzudeuten. Van de Velde selbst erzählt temperamentvoll, wie die „Renaissance im Kunstgewerbe" zustande kam. Van de Velde ist bescheiden genug, von einer Re-Naissance zu reden; er hätte radikaler sein können und das berüchtigte Gleichnis der Renaissance als ein Spielen des Lebens mit dem Tod vermeiden dürfen. Keine Wiedergeburt, sondern eine völlige Neugeburt des Kunstgewerbes war mit der Erneuerung der Ornamentik bezweckt, die aus keiner vergangenen Methode schöpfte. Die Naissance des Kunstgewerbes wäre ein vollkommen zweckmäßiger Ausdruck, um die persönliche Neuschöpfung des Kunstgewerbes seitens dieser Künstler zu bezeichnen und gleichzeitig die Tatsache einzu-

räumen, daß dieſe Naiſſance über den perſönlichen Schaffenskreis dieſer Künſtler hinaus keinen Beſtand hat, wie die Folgeerſcheinungen, namentlich in Frankreich und Deutſchland zur Genüge dargetan haben. Die Zauberfäden, mit denen die perſönliche Eigenart dieſer Formſchöpfer den Schwarm unſerer Gewerbekünſtler umgarnte, wurde zum Fallſtrick für dieſe: in dem Sommernachtstraum der jungmodernen Bewegung hatte Deutſchland in der üblen Rolle des Meiſters Zettel den Eſelskopf auf. Und ſelbſt in der folgenden Beſonnenheit hatten wir noch an den ſpukhaften Nachwirkungen des Jugendſtils zu leiden, der uns aus der allzu ferſendichten Nachahmung des berückenden Stils Van de Veldes und ſeiner Nachtreter erblüht war. Viel eher durfte im Hinblick auf den Verlauf der engliſchen Bewegung von einer Renaiſſance des Kunſtgewerbes die Rede ſein, die, wie ich noch ausführen werde, tatſächlich eine Wiedergeburt des gewerblichen und handwerklichen Geiſtes darſtellt, zum Unterſchied von den modernen Anfängen auf dem Kontinent, die zunächſt auf die koſtbaren Fälle der künſtleriſchen Individualitäten beſchränkt blieben. Die elektriſierende Berührung mit der engliſchen Bewegung fand zuerſt durch A. Willy Finch, einem Belgier engliſcher Abſtammung ſtatt, der, über die poſitiven Leiſtungen jenſeits des Kanals genauer unterrichtet, informierend und vermittelnd wirkte. Die von dort eingeführten kunſtgewerblichen Gegenſtände, Möbel, Teppiche, Tapeten, Bilder, Bücher, waren zuerſt bei G. Serrurier Bovy in Lüttich zu ſehen und Serrurier war der erſte Künſtler, der, wenn auch nicht durch ſein Schönheitsideal, aber durch ſein Beiſpiel den Übergang von den engliſchen Möbeln zum belgiſchen Stil zeigte. Neben Van de Velde waren es vorzüglich Finch und Lemmen, die dieſen Weg erfolgreich beſchritten. Der Umſtand hatte es bewirkt, daß die Sonne

des Ruhmes alle Strahlen auf das Haupt Van de Veldes sammelte, und ein fast ebenbürtiger Künstler wie Georges Lemmen im Dunklen stand. Seine Teppiche, Kissen, Stickereien, Kupferarbeiten, Fayencen, Glasmosaiken, Buchumschläge, Vorsatzpapiere besaßen vollkommene dekorative Gesetzmäßigkeit, den Geist einer Ornamentik, der in der Fläche wirkt und keine modifizierte Blume oder irgend ein Körperhaftes darzustellen vorgibt. Ohne der Bildnismalerei zu entsagen, hatte er in seinen gewerblichen Arbeiten das Wesen des Dekorativen durchaus organisch ausgedrückt und den entschiedenen Gegensatz zwischen Bild und Dekoration durchgeführt. Er gehört zu den begabtesten und tüchtigsten Begründern der neuen Ornamentik, die bei ihm breitflächig auftritt und ihn in erster Linie als vorzüglichen Teppichkünstler erkennen läßt, wenngleich mit diesem Hinweis seine Bedeutung auf anderen dekorativen Gebieten nicht geringer zu achten ist. Er war gleichzeitig von der puritanischen Gesinnung erfüllt, die sich gegen die sogenannte ornamentale Kunst wendet, die gewöhnliche Gebrauchsdinge in unnütze Kunstgegenstände umzuwandeln strebt, gegen die Neigungen unerfahrener Künstler, einen Teppich zum Gemälde, und eine Vase zur Skulptur zu machen. Finch, der ebenfalls seit seinen Anfängen zu den Führern der Bewegung gehörte, verriet eine durchaus ähnliche Begabung, wenngleich seine englische Abstammung in seiner Neigung zum stimmungsvollen Naturbild, in der unentschlossenen Haltung zwischen Bild und Ornament zum Durchbruch kam. Die umfassendste Besitzergreifung der neuen Gebiete ist Van de Velde gelungen, und die Unfruchtbarkeit seines Geistes rechtfertigt zur Genüge sein Übergewicht. Mit der großartigen Bescheidenheit, die auch dem eigenen Verdienst gegenüber nicht kleinlich ist, erklärt Van de Velde, er habe nichts getan, als seine Vernunft ge-

braucht. Das ist in der Tat eine glänzende Abfuhr aller Fragen, die nach den vielverzweigten Wurzeln des neuen Gedankens forschen, die ganz sicherlich nicht in einem Gehirn sitzen. Für die Sache ist es ziemlich gleichgültig, in welchem Gehirn die grundlegende Idee der neuen Ornamentik zuerst aufgekeimt ist. Sicher ist, daß an ihrem Ausbau eine Reihe von Künstlern beteiligt war, und daß Van de Velde vielleicht als die entschlossenste, weltgewandteste und vielseitigste Persönlichkeit des Kreises zur geschichtlichen Repräsentanz, des aus zahlreichen Einflüssen summierten und gern nach ihm benannten belgischen Stiles berufen ward. Gerade deshalb ist es nötig, den Einflüssen und Erscheinungen, soweit sie belangreich sind, gerecht zu werden. Vor allem darf nicht der entscheidende geistige Anteil der holländischen Künstler übersehen werden. Wir wissen, daß die symbolistischen Bilder Jan Toorops mit ihrem legendären, um nicht zu sagen literarischen Inhalt eine ausgesprochene ornamentale Haltung annehmen. Der entscheidende Schritt von dem bildmäßig Körperhaften in die Abstraktion des Ornamentalen ist in den gewerblichen Arbeiten dieses Künstlers getan. In seinen Händen wird die Gefühlsmäßigkeit Linie, an die Konvention des Flächenschmuckes und der Materialtechnik gebunden, ein mystisches Ornament, das an nichts Körperhaftes erinnert, sondern gewisse allgemeine Empfindungen zu erwecken, den Ausdruck der intelligibelen Schönheit hervorzubringen suchte. Aber für die Erfindung des abstrakten Ornamentes, das so völlig unabhängig von Naturvorbildern scheint, kommt ein stark exotischer Einschlag in Betracht. Wir finden in der etnographischen Kunst, namentlich bei den asiatischen Völkern, vielfach Flächendekorationen, völlig abstrakte Ornamente, die uns als der Ausdruck mystischer Gefühle vorkommen. Wir wissen aber, daß auch in diesen, scheinbar völlig

abſtrakten Ornamenten in der Regel die Perſonifikation eines göttlichen Weſens oder konventionelle Zeichen für gewiſſe Natur- und Lebenserſcheinungen vorliegen, deren Bedeutung abhanden gekommen iſt. Die organiſche Umbildung im Wege der Technik hebt jede äußerliche Beziehung zu dem Vorbild, ſei es Menſch, Tier oder Pflanze auf und bildete ſolcherart die Veranlaſſung, das Ornament myſtiſch neu zu beleben durch Stimmungen und Gefühle, die das Spiel der Linien oder farbigen Flächen in uns erweckt. Dieſes abſtrakt gewordene Ornament ſpielt in der Empfindungsweiſe der von javaniſchen Einflüſſen beherrſchten holländiſchen Künſtler eine gewiſſe Rolle. Die Einführung der javaniſchen Batiktechnik hat eine weſentliche Verſtärkung dieſer Einflüſſe zur Folge. In der Geographie der holländiſchen Kunſt ſpielen die Kolonien eine nicht zu verkennende Rolle. Mit verſchiedener Intenſität haben alle holländiſchen Künſtler, Jan Toorop, Thorn Prikker, T. Colenbrander, L. Cachet, G. W. Dyſſelhof, Th. Molkenboer, Th. Nieuwenhuis, de Bazel und Lauwériks, Th. van Hoytema, A. J. der Kinderen, in ihren ornamentalen Arbeiten, ihrem farbigen oder zeichneriſchen Flächenſchmuck das abſtrakte Ornament ausgebildet, das in verwandter Weiſe in den Arbeiten der belgiſchen Künſtler, wie Lemmen und Van de Velde, zutage tritt. Es genügt, auf die Gleichzeitigkeit der Kräfte hinzuweiſen, die an der Erneuerung des Ornaments beteiligt waren und die Syntheſe der Bewegung bildeten, die nach der kunſtgewerblichen Seite hin in dem Werk Van de Veldes umfaſſend ausgeprägt iſt. Es ſoll bei der Gelegenheit nicht unerwähnt bleiben, daß in Holland, in dem Kreis, der dem Architekten Berlage naheſteht und in dem Amſterdamer Kunſtladen Binnenhuis vertreten iſt, eine Vereinfachung des Ornamentes inſoferne an den Tag tritt, als die Textilien, Keramiken, Metall-

körper usw. nur eine Abwandlung einfachster, geometrischer Formen aufweisen und der Hauptreiz in der Anwendung klarer einfacher Farben liegt. Hier waltet derselbe puritanische Geist, der Berlages Architekturen auszeichnet, und unschwer einen engeren Anschluß an die ethischen und sozialen Forderungen der englischen Bewegung erkennen lassen. So arbeitet Berlage auf nationaler Grundlage streng auf das gotische Ideal der konstruktiven Gesetzmäßigkeit, Zweckmäßigkeit und absoluten Schlichtheit hin. Gutes Material, hie und da der farbige Schmuck von glasierten Kacheln in der Backsteinfläche, hie und da eine sinngemäß eingefügte Steinplastik von Mendés da Costa und Zyl, stilistisch streng und architekturgemäß wie gotische Steinmetzenkunst.

Die Erneuerung der Ornamentik ist die erste schöpferische Leistung der modernen Kunst, die es überhaupt ermöglichte, daß die Gewerbekünste von dem geistigen Leben der Neuzeit durchflutet und künstlerisch gestärkt wurden. Die Urheberschaft gebührt unzweifelhaft den holländischen und belgischen Künstlern und vor allem ihrem markantesten Exponenten Henry Van de Velde. Sie haben die geistige Schuld, in der sie bei den englischen Erneuerern des Kunstgewerbes standen, mit dieser selbständigen originellen Gegengabe reichlich quittiert. Sie sind dadurch über die moderne englische Kunst bedeutend hinausgewachsen und haben die Welt um eine Entdeckung bereichert, die ganz neue Bezirke mit zauberhaften Vorstellungen erschloß. Die Erneuerung des Ornamentes war ebenso originell wie notwendig und fruchtbar, keineswegs von vorübergehender Mode, wie sich die Händler sagten, sondern durch das moderne Empfindungsleben organisch begründet. Die Ornamentik ist notwendig, um das Bedürfnis nach logischen, sichtbaren Zusammenhängen zu befriedigen, sei es, daß sie die Gesetz-

mäßigkeit gewiſſer konſtruktiver Eigentümlichkeiten oder die Zweckdienlichkeit eines Gegenſtandes ſuggeriert, ſei es, daß ſie die Fläche als Raumglied durch ein rhythmiſches Spiel von Linien und Farben betont und die Architekturverhältniſſe oder die Stimmung eines Raumes in der Flächenbehandlung fortſchwingen läßt. Dem Ornament liegt eine geheime Geſetzmäßigkeit zugrunde, die nicht exakt feſtzuſtellen, die aber in dem empfindungsmäßigen künſtleriſchen Anſchauen klar wird und die Möglichkeit gewährt, das gute Ornament von dem ſchlechten, das empfundene, organiſch notwendige, inſtinktive Ornament von dem konſtruierten, ſchematiſchen, ſcharf zu unterſcheiden. Dieſe Geſetzmäßigkeit iſt in der menſchlichen Natur begründet, die nicht nur in ihrem Herzſchlag, in ihrem ſpezifiſchen Sinnenleben, ſondern auch in ihrem geiſtigen, ſeeliſchen und mithin künſtleriſchen Weſen nach Gleichmaß und Rhythmus geordnet iſt. Ordnung und Einheit, Gleichmaß und Rhythmus ſind daher die elementarſten Grundſätze der künſtleriſchen Möglichkeiten. Van de Velde und die Künſtler ſeines Ranges ſind ganz empiriſch, rein inſtinktiv zu der Notwendigkeit des neuen Ornamentes gelangt, aus dem Verlangen, die ſchwebenden Beziehungen der zuſammenhängenden Dinge eines Raumes auszudrücken, in der Linienführung das Weſen der Dinge zu manifeſtieren und die Eigenart der künſtleriſchen Empfindungsweiſe auszudrücken. Nach Van de Velde hatte die ornamentale Linie die Freiheit, nichts bedeuten zu dürfen, ſondern nur auszudrücken, was nach des Künſtlers individuellem Empfinden in den Dingen lebte und durch die tranſzendentale Linienſprache einen vollends neuen und dennoch eingeborenen Sinn, der nur ſeeliſch zu ergreifen iſt, gab. Der ornamentale Sinn, der ſtets Gleichniſſe der organiſchen Naturauffaſſung liefert, iſt demnach dem Menſchen

von Natur aus eingeboren. Jene Künſtler empfanden dieſe Geſetzmäßigkeit neu und friſch und gelangten daher zu jener Freiheit und Herrſchaft ihrer Kräfte, die von den Vorſtellungen und der Tyrannei überlieferter Ornamente unbelaſtet waren. Denn auch die überlieferten Ornamente aller Zeiten ſind aus der gleichen Geſetzmäßigkeit entſtanden, und was ſie von uns trennt, iſt einzig und allein die häufig vertuſchte Tatſache, daß ſie nicht der organiſche Ausdruck unſeres Empfindungslebens, ſondern der Empfindung einer anders gearteten vergangenen Zeit ſind. Die genannten Künſtler alſo tranken nicht aus dem berückenden Brunnen der verſchiedenen Stilepochen, ſondern ſie ſuchten die Quellen auf und fanden ſie in ihrer eigenen menſchlichen Natur. Darum kann man von dieſen Künſtlern ſagen, daß ſie eigentlich die tiefſte künſtleriſche Tradition beſitzen, denn ſie ſind von denſelben Grundlagen ausgegangen, wie die künſtleriſche Schöpfung zu allen Zeiten und bei allen Völkern. Nur eine oberflächliche Auffaſſung kann in ihrer gänzlichen Verſchiedenheit, die das Schaffen dieſer Künſtler von ihrer Umgebung und Vorgängerſchaft auszeichnete, eine Traditionsloſigkeit vermeinen. Dieſe Auffaſſung wird bei dem modernen England Erholung und Labſal finden, denn dort iſt zu finden, was die landläufige Meinung äußerlich als die liebenswerte Tradition empfindet. Auch die Engländer von Gabriel Dante Roſſetti bis Walter Crane gingen aus, die Quellen zu ſuchen, aber ſie gerieten auf dem Wege der Suche in die zaubervollen Gärten der Frührenaiſſance, von denen ſie ſich nicht mehr loszureißen vermochten, es ſei denn, daß die Kunſt des fernen Japan in den Geſichtskreis ihres ſchönheitſuchenden Auges trat, und ſeither wandeln durch die dekorativen Entwürfe, durch die Glasfenſter, Teppiche, Gewebe, ſchmachtende Frauen, mit langen, ſehnſüchtigen Blicken, exo-

tiſche Vögel wiegen ſich in ſtiliſierten Blätterranken und ein märchentiefer Ton erzählt von fernen Zeiten, in die wir nicht zurück und die nicht zu uns gelangen können. Am auffallendſten iſt die rhythmiſche Ornamentſprache in der Kunſt der Naturvölker entwickelt, die uns leicht zu dem Glauben verführen, daß ſie ganz bewußt jenes myſtiſche oder abſtrakte Ornament, das eine moderne Schöpfung iſt, geſucht und verwirklicht haben. Das Abſtrakte des ethnographiſchen Ornamentes beſteht wohl nur für uns darin, daß wir die religiöſen Vorſtellungen und perſönlichen Beziehungen dieſer Zeichen nicht zu erkennen oder zu verſtehen vermögen. Es iſt klar, daß bei dem wenig entwickelten geiſtigen Leben der ſogenannten Naturvölker der ſinnliche Eindruck, den Menſch, Tier oder Pflanze hervorrief, das Vorbild ſeines Ornamentes lieferte. Allein die primitive Ausdrucksweiſe, der ausgeſprochene Rhythmus, der den Naturmenſchen in ſeiner Arbeit, in allen ſeinen Lebensregungen beherrſcht und ihn vorzüglich zum Ornamentiker beſtimmt, bringen als Endergebnis eine ſeltſame und abſtrakt erſcheinende und vom Naturvorbild ſchier ganz entfernte Ornamentik zuſtande. Dazu kommt, daß dieſer natürliche Menſch, der nur nach Notwendigkeiten und nicht nach Zwecken arbeitet, ſeine Ornamentik immer in organiſcher Abhängigkeit von dem Gebrauchszweck und von der Tektonik anbringt. Die ganze ethnographiſche Kunſt iſt techniſch, konſtruktiv, ornamental. Unter der völligen Herrſchaft über die menſchliche und tieriſche Form ſchien das Ornament zu verarmen, wie in der Antike, und der Anwendung von geometriſchen Formen Platz zu machen, die keine nachweisbaren, ſymboliſchen Beziehungen haben, obzwar vielfach auch hier noch der ſchwache Pulsſchlag eines ſehr fernen Lebens zu verſpüren iſt, namentlich, wenn man die ornamental gewordenen antiken Bau-

glieder auf ihre, in den Bezeichnungen nachklingenden pflanzlichen und textilen Urformen zurückverfolgt. Selbst die Gotik ist in dem ursprünglichen volkstümlichen Sinn durchaus ornamental. Hier ist alles Symbol. Die Kathedrale will die Weltherrschaft Gottes versinnlichen, über den Wald von Säulen wölbt sich der Himmel mit seinen Sternen, die Kapitäle sind voll von wirren Träumen und sinnenden Gedanken an das Blattgerank der vögelbelebten Baumkronen; die Völker begegnen sich in ihren Heiligen und Märtyrern, die feierlich und ornamental auf den Postamenten stehen und in den Geweben schreiten, an den Spitzenbehängen, in dem Schnitzwerk und in den gemeißelten Hohlkehlen, zwischen rankenden Zweigen, spielen die Tiere, die zahmen und wilden, wie im Paradiese, und der ganze Schöpfungsgedanke mit allen Legenden ist in dem kirchlichen Gesamtwerk verkörpert; trotz der realistischen pflanzlichen und tierischen Naturformen ist die Wirkung in der strengen tektonischen Gebundenheit vollständig ornamental. Es ist gar kein Zweifel, daß diese Zeit ihr Empfinden ornamental restlos zum Ausdruck gebracht hat. Anders geartet ist der Entwicklungsgang von der Antike über die Renaissance, die die toten Gedanken anderer Völker und anderer Zeiten von neuem belebte, aus der Antike die ornamental gewordenen Bauformen bezog und von den östlichen Völkern die köstlichen Pflanzenornamente für ihre Webereien. Erst in dem Barock verschmolzen die beiden gesonderten Entwicklungsgänge des Nordens und Südens in einem abstrakten neuen Ornament, das jede körperhafte Beziehung zu irgend welchen außerhalb des Gegenstandes liegenden Vorstellungen aufgegeben hatte. Zwar ließ sich der Beweis führen, daß namentlich an dem Mobiliar die ornamentale Kurve erzwungen und unnatürlich und aus der Vorstellung fremder Materialien, wie etwa

der gebauchten, gebogenen und geschwungenen Möbelformen, die in Holz imitiert wurden, herrühren, und daß viel Trug dem Wesen dieser Dinge anhaftete, aber es ist klar, daß der Trug zu den künstlerischen Notwendigkeiten gehört; das Empfinden der damaligen Zeit hatte die Neigung, sich in diesem rhythmischen Schwung ornamental auszudrücken, und nichts ist einfacher und logischer, als daß sich das gesamte Menschenwerk vom Hausrat bis zum Kleid und zur Haartracht auf diese ornamentale Linie zurechtstilisiert. In diesem Sinne hat Van de Velde und sein Kreis gewissermaßen Wesensverwandtschaft mit dem Barocken, ebensogut, wie er es mit der Gotik oder mit der Kunst der primitiven Völker hat. Er hat die Tradition des Elementaren. Das 19. Jahrhundert hat in der Ornamentik, die tatsächlich immer wieder die Künste zur Einheit zusammenzwingt, immer nur die früheren Kulturen nachgeahmt und an Stelle der zwingenden Macht eines schöpferischen Willens die Zerfahrenheit der Ratlosigkeit gesetzt. Seit dem Barock hat die Ornamentik keine Erneuerung erfahren, als erst durch Van de Velde und die Künstler um ihn. Es war durch diese elementaren Begabungen möglich, die sich von keinen anderen Einflüssen als von ihrem ornamentalen Empfinden, in dem die ganze Rhythmik der modernen Zeit und ihrer Maschinen, ihren Techniken, ihrem sozialen Befreiungsdrang und ihrer Vorurteilslosigkeit vibrierte, leiten ließen. Alle äußere Gemeinschaft mit den Vorstellungen der Vergangenheit war auf diese Weise vermieden, ebenso, wie die schwächer gesinnte Sentimentalität der in die Vergangenheit zurückblickenden Sehnsucht. Was die neue Zeit wollte, konnte sie nicht mit den Ornamenten der Vergangenheit aussprechen. Die modernen Konstruktionen, wie Bahnhöfe, Brücken, Miethäuser, Wohnungen, hatten nicht die Aufgabe oder die Be-

ſtimmung wie die Kathedralen, die Geſamtheit der Schöpfung mit ihren Blumen und ihren Sternen zu ſymboliſieren, ſie konnten für ihre ornamentalen Wünſche kaum die der Pflanzenwelt entlehnten Ornamente gebrauchen, obgleich der Einfluß Japans gerade nach dieſer Seite viele Freuden verhieß und viele Leiden verurſachte. Das Ornament im Sinne ſeiner modernen Erneuerer mußte ſich dagegen wehren, etwas von außen hereingetragenes oder angeklebtes zu ſein. Es mußte ſich, wenn es einen inneren und äußeren Zuſammenhang betätigen wollte, als ein äſthetiſcher Mehrwert aus der Natur der Sache ergeben und als eine ſeeliſche Wirkung darſtellen, die der zu ſchmückende Gegenſtand ſelbſt hervorgerufen hat. Dieſe ſeeliſchen Wirkungen ſuchen an der Oberfläche auszuſchwingen und werden aus organiſcher Notwendigkeit Linien von beſtimmter Art, in einem beſtimmten Rhythmus, der Gegenſätze ſchafft und Werte zuſammenführt, genau ſo, wie beſtimmte Farben ihren komplementären Wert verlangen, um in einer beſtimmten, rhythmiſch wiederholten Reihenfolge ſolcher harmoniſcher Farbengegenſätze eine beſtimmte Wirkung auszulöſen. Es kam dieſen Künſtlern zuſtatten, daß ſie als Erneuerer des Kunſtgewerbes von der Malerei ausgingen. Gerade dieſem Umſtand und der extremen Lage, der ſie als Maler angehörten, iſt die Entſtehung der modernen Ornamentik zu verdanken. Nur Kräften, die anfänglich außerhalb des Kunſtgewerbes und der Architektur ſtanden, konnte die Kühnheit und Originalität einer Erneuerung gelingen. Während gerade hochbegabte Architekten, wie der konſtruktiv hervorragende holländiſche Architekt Horta, hinſichtlich der Ornamentik verſagen, ein Fall, der ſich durch hundertfältige Beiſpiele in der modernen Bewegung belegen läßt. Der außerordentlich disziplinierten Intelligenz eines Künſtlers, wie Van de Velde, konnte es gelingen, alle gewerb-

lichen Techniken, die von der Architektur abhängig sind, geistig beherrschen zu lernen, um ihre Bildung zu fördern. Der technische Ausdruck seiner Möbel, Metallkörper, Beleuchtungsgegenstände, Architekturen, hatte ein völlig neues Gesicht, das die überraschen und mächtig aufregen mußte, die zum erstenmal seinen Gebilden gegenübertraten und nie geahnte Möglichkeiten erblickten. Aber die Physiognomie des Van de Veldeschen Schnörkels oder Wellenstils, wie er vielfach genannt wurde, oder nach Goncourt Jachtingstil, die sich zwar stets auf die organische und konstruktive Logik seiner Gebilde berufen konnte, läßt es bedauern, daß der Künstler nicht Brückenbau- oder Schiffsingenieur- oder Verkehrstechniker, oder auch Eisenkonstrukteur geworden ist. Denn als solcher hätte er die Fähigkeit besessen, den modernen Baustoffen und den Ingenieurgebilden das ästhetische Gepräge zu geben, dessen sie bedürfen, um sich künstlerisch voll zu legitimieren. Die geschwungenen Linien und die außerordentlich geistvolle Modellierung, die Van de Velde seinen Holzformen gibt und durch die er auf eigene, originelle Weise die statischen und dynamischen Elemente, das Lasten und Stützen, das Tragen und Streben versinnbildlichen will, sind eigentlich Gleichnisse riesiger Verhältnisse, wo diese Kräfte wirklich spielen; sie scheinen aus der Anatomie moderner Eisenkonstruktion oder von Schiffsgebilden hergeholt, weshalb der Ausdruck Jachtingstil wie ein Erkenntnisblitz gezündet hat. Die geistreiche Paraphrase auf die Kräfte, die im Grunde des Gebildes nach persönlicher Auffassung des Künstlers wirken sollen, erzeugt auf der Oberfläche ein schmuckhaftes Linienspiel, eine schöne Vorspiegelung und Versinnlichung konstruktiver Wirkungen zu rein ornamentalen Zwecken, die das Künstlermöbel charakterisieren, und die durch ihr geistiges Leben fesseln, obschon wir wissen, daß die Holzverbindungen

und Mörtelverbindungen, der ganze innere Aufbau unter dem ornamentalen Überbau ſich weſentlich einfacher vollzieht. Nach der Richtung der Vereinfachung ſtehen alle Wege offen. Da iſt auch der Punkt, wo Van de Velde ſich grundſätzlich von den engliſchen Gewerbekünſtlern und Kunſthandwerkern unterſcheidet. Das künſtleriſche Möbel Van de Veldes erlaubt keine Weiterbildung. Es iſt wie jede individuell beſtimmte und darum künſtleriſch doppelt wertvolle Leiſtung Anfang und Abſchluß. Der ſchwerſte Fehler, der in Deutſchland und Frankreich von vielen begangen wurde, beſtand darin, daß ſie belgiſcher als Van de Velde ſein wollten. Die künſtleriſchen Möglichkeiten, die im Kunſtgewerbe nach der Richtung der Vereinfachung lagen, ſind im Anfang der modernen Bewegung überſehen worden. Das iſt durchaus begreiflich, einer faszinierenden Erſcheinung gegenüber, wie die Kunſt Van de Veldes und angeſichts der Tatſache, daß es auch in der deutſchen Bewegung die Maler waren, die auf die Begründung einer dekorativen Kunſt ausgingen. Die Gefahren, die hier verborgen waren und denen nur ſehr wenige ganz entgingen, beſtanden nicht für die engliſche Bewegung, die von vornherein einen anderen Sinn hatte. Die moderne kunſtgewerbliche Bewegung in Deutſchland iſt, wie früher erwähnt, im weſentlichen von dieſen zwei Strömungen beeinflußt, von dem ornamentalen Stil unter der Spitzmarke Van de Velde und der Handwerkskunſt des jungen England.

Wiens heiliger Frühling.

Das Wien des Ver Sacrum hat alle Fieber durchgemacht. Dort hatte eine kleine Künstlerplejade 1898 die erste Sezessionsausstellung eröffnet und im Verlaufe von wenigen Jahren eine ungeheure Arbeit geleistet, die alle neuen künstlerischen Gebiete umfaßte. In der modernen Kunstbewegung nimmt Wien unter den deutschen Städten eine Sonderstellung ein. Wien hatte die größte Empfänglichkeit für die künstlerischen Vorgänge im Ausland. Es hat alle Einflüsse verarbeitet und seine Physiognomie daraus gebildet. Man kennzeichnet diese Physiognomie in der modernen Bewegung heute im allgemeinen als den Wiener Stil. Über keine Stadt der Welt sind solche Fabelmärchen verbreitet, wie über Wien. Im Ausland weckt der Name die Vorstellung von etwas Außerordentlichem, sei es in gutem oder in schlechtem Sinne. Die Leute außer in Deutschland haben keine Ahnung von der geographischen und politischen Lage Wiens, was nicht wenig dazu beiträgt, die Fabelhaftigkeit zu erhöhen. Für sie ist es eine deutsche Provinz, für die man auf der Weltkugel noch keinen rechten Platz entdeckt hat. Es gibt in Frankreich und in Skandinavien ganz ernsthafte Leute, die glauben, daß man in Wien auf den Straßen tanzt. Wiener Musik hat allerdings die Herzen der Welt erobert. Eine gewisse verbindliche Lebensart als Niederschlag des höfischen und aristokratischen Beispiels hat seinen Ruf als Schule der gesellschaftlichen Bildung befestigt. Gewinnende Züge des Volkscharakters, heiter-sinnliche Genußfreude, leicht melancholisch gefärbte Lustigkeit, die in dieser Mischung in Humor überschlägt oder auch in scherzende Sentimentalität und wenns arg wird, in affektierte Pose, haben den Ruf einer Gemütlichkeit befestigt, in der alle

Grundeigenſchaften zu einer Geſamtſtimmung zuſammenklingen: Muſik im Dreivierteltakt, leichter Schwung und gefällige Form, überſchäumende Lebensfreude, Hang zur plötzlichen Traurigkeit, zur bitteren Selbſtironie, das berühmte Lachen mit der Träne im Auge, die Unbeſtändigkeit, die eben den „Himmel voller Baßgeigen ſieht“ und im nächſten Augenblick in tiefer Gottverlaſſenheit ſchmachtet, „himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt“. Scherz und Schimpf ſind Geſchwiſter, und wenn der Wiener ſchimpft, iſt er zärtlich. Dieſes wunderliche Gemiſch, das noch keiner zu Ende definiert hat, liegt rhythmiſch gebändigt in ſeiner Muſik, in Schuberts Liedern und in den Walzern von Lanner und Strauß. Der eigentümlich bezaubernde Rhythmus dieſer Muſik, der gewiſſe kecke feſche Schmiß pulſiert im Wiener Blut; er gleicht die vielen Widerſprüche ſeines Weſens aus und gibt dem Empfindungsmäßigen entſchieden die Oberhand über den Verſtand. Gewiß liegt in dieſer Veranlagung ein ſtarkes künſtleriſches Element, und nirgends ſind die Talente ſo dicht geſät, wie gerade dort. Aber der gleichzeitige unvermeidliche Hang zum Leichtſinn und zur Selbſtgenügſamkeit, die launiſche Natur, die Lachen und Weinen in einem Sack hat und über die kleinen Schmerzen allzuleicht getröſtet iſt, ſtellt den Erfolg bedenklich in Frage. Die meiſten Begabungen bleiben dort in den Keimen ſtecken. Selten kommt es über vielverſprechende Anſätze hinaus. Die ins Ausland gehen, ſetzen ſich faſt immer durch; es ſcheint, daß die weiche Luft der Heimat die ſinnliche und beglückende Atmoſphäre zu leicht befriedigt und der kräftigen Entfaltung nicht günſtig iſt. Indolenz iſt dort das ſtärkſte Immuniſierungsgift. Dieſen Genius loci darf man nicht überſehen, wenn man der modernen Bewegung in Wien, die hier mit ganz eigenartigen Widerſtänden zu kämpfen,

aber auch ganz eigenartige Vorzüge auszunützen hatte, gerecht werden will. Die isolierte Lage Wiens, der leicht empfängliche Sinn des Volkes und seiner Künstler, der außerordentliche Reichtum der Kulturvergangenheit des Wiener Bodens schaffen außerordentliche Zustände. Die Außenstehenden nehmen davon nur das gröbste wahr. Es wird ganz übersehen, daß Wien nicht nur in der Musik Hervorragendes leistete, sondern daß es in der als kunstlos verschrieenen Epoche im Vormärz eine durchaus unakademische, lebendige, volkstümliche Malerei besaß, die von Waldmüller über eine große Zahl der liebenswerten Erscheinungen bis zu dem kürzlich verstorbenen Rudolf v. Alt ‚dem letzten Biedermeier, reicht; ferner, daß es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Wohnungskultur entwickelt hatte, die um die üppige Kongreßzeit herum bis über die stillen Tage des Vormärz hinaus und in die fünfziger Jahre hinein unvergleichliche Proben des Geschmackes und der Qualität in allen kunstgewerblichen Betätigungen geliefert hat, das Möbel vorangestellt; damit verbunden war eine Gesellschaftskultur, die in der äußeren Umgangsform, in der Tracht, in der häuslichen Kunstpflege, Mustergültiges leistete. Niemals gab es so viele Dilettanten von gutem Geschmack wie damals. Alles zeichnete, malte, dichtete, musizierte und ein vollwertiger österreichischer Repräsentant seiner Zeit, wie Adalbert Stifter, war nicht nur Poet, sondern Maler, Musiker, Naturwissenschaftler zugleich und am liebsten hätte er auch seinen starken Architekturneigungen praktisch Ausdruck gegeben. Endlich wird selbst auch von den einheimischen Künstlern fast ganz vergessen, daß zu jener Zeit eine hervorragende dramatische Volksdichtung blühte, die in Namen, wie Raimund und Nestroy gipfelnd, Phantasie, Witz und Launen des Volksgeistes in unmittelbarer dichterischer Form darbieten und

die unverwüſtliche Tradition der derben Volksſchwänke und Hanswurſtiaden des 17. und 18. Jahrhunderts aufrecht erhalten. Davon iſt in Deutſchland und namentlich im Ausland wenig oder gar nichts bekannt. Erſt die Berliner Jahrhundertausſtellung 1906 hat einige Überraſchungen zutage gefördert. Im übrigen ſetzt ſich über Wien eine etwas ungeheuerliche, nicht genau zu erklärende Vorſtellung zuſammen, in der Walzer, ſchlechte Operetten, laszive Witzblattfiguren, das berüchtigte ſüße Mädel, die ſogenannten, in allen deutſchen Städten anzutreffenden Wiener Cafés und Wiener Bäckereien, ſowie der ſchmunzelnde Hinblick auf umgaukelnde Verführungen, abendliche Abenteuer und nächtliche Lumpereien den Hauptanteil haben. Die langen Geſichter der Enttäuſchten ſind zu begreifen, wenn ſie nach Wien kommen und die unter ſicheren Kofferverſchluß gelegte Tugend wieder auspacken müſſen, mit der trübſeligen Einſicht, daß man gerade in jener Hinſicht in Berlin mehr erreicht hätte. Was nun gar die moderne Kunſt in Wien betrifft, hat man vollends Reſpekt vor ihr. Sie iſt zu wenig hemdärmlig. Zu äſthetenhaft! Sie hat etwas, was man in Deutſchland nicht leicht verſtehen wird. Es kommt auch gar nicht darauf an. Wer heute die erſten Bände des Ver Sacrum nachblättert, ſchlägt die Hände zuſammen. Wahnſinn, Wahnſinn! Es wird gewöhnlich überſehen, daß der Wahn des Künſtlers vornehmſter Sinn iſt.

Zum letztenmal hatte in den ſiebziger Jahren eine künſtleriſche Begeiſterung aufgeflammt und die ganze Bevölkerung in Verzückung gebracht. Makart war der Bringer dieſer Flamme. Er war eine Kraftnatur, die es verſtand, das Leben zu meiſtern und die Herzen zu zwingen. Sein Ruhm, der ganz Deutſchland blendete, ſtellte Böcklin in Schatten. In Wien war Makart der Abgott. Er hatte Frauen-

bildniſſe gemalt, die hinreißend waren. Was eine ſüße Geſchwätzigkeit zum Lob der Wiener Frauen und Mädchen zu ſagen wußte, hatte Makart gemalt. Den Liebreiz, beſtrickende Grazie, die berückende Macht ſchmachtender Augen und voller Lippen, glutvoll ſinnliche Atmoſphäre, bezaubernde Schönheitsfehler, na! Makart hatte den Geſchmack dazu. Die Frauen riſſen ſich um ihn. Die Geſellſchaft umſchmeichelte ihn, die Menge jubelte ihm zu. Er war der populärſte Künſtler, vor allem war er Dekorateur, Feſtveranſtalter, Schöpfer des großen Feſtzuges, der ihn weithin ſichtbar machte. Er war der Renaiſſanceheld des 19. Jahrhunderts. Er gab die Mode an. Die Leute drapierten wertloſe Fetzen über Türen und Fenſter, behingen die Wände mit Imitationen alter Waffen, ſtellten in dem berüchtigten Clair-obſcur dieſer ſcheußlichen Wohnungen das berühmte Makartbukett auf, ein bezeichnendes Symbol für die Talmihaftigkeit jener Zeit; die Tapezierer, die ſich von jener Stunde an Dekorateure nannten, ſagten ſich, daß für ſie die gute Zeit gekommen ſei und alle Wohnungen machten die Schwenkung zum Makartſchen Atelierſtil mit. Die Gründerepoche des aufkommenden Großbürgertums hatte beſonders die Neigung zum Großtun entwickelt und in den fürſtlichen Formen der Vergangenheit ein Repräſentationsmittel entdeckt. Makart war der Mann, ein Vorbild zu geben, und ſein Atelier, allerdings mit echten Sammelgegenſtänden angefüllt, glich einer Phantaſie auf Rembrandts Haus. Aber ſeine Nachahmer ſahen nicht die Echtheit, ſondern den Dekorationseffekt und die Fabrikanten, Kunſtgewerbler, Antiquitätenmacher, Tapezierer und Tiſchler, ſtürzten ſich auf die Herſtellung von Falſifikaten um den Atelierſtil in den Wohnungen zu den billigſten Preiſen einzubürgern. „Altdeutſch“ und „Gotiſch“ wurden aufgewärmt, nachdem man des ſchalen Aufguſſes der barocken Stile überdrüſſig geworden

war. Das Surrogat beherrſchte überall die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Taumel, den Makart über Wien brachte, hielt natürlich nur ſo lange an, als der künſtleriſche Gaſtgeber ſelbſt an der Tafel ſaß. Ein ſchwerer Katzenjammer war notwendig, aus dem ſich jene nicht mehr erheben konnten, die an dem Freudenrauſch jener Zeit teilgenommen hatten. Das heimiſche Kunſtgewerbe war jämmerlich heruntergekommen, die Kunſtgewerbeſchule, die in jenem Aufſchwung in den ſiebziger Jahren entſtand, produzierte hilfloſe Kopiſten der alten Stile, den Markt beherrſchte die franzöſiſche Luxusinduſtrie, die Akademie ſtand vollends im Bann der alten Überlieferung und nährte lebensfremde Ideale, die der Vergangenheit, vorwiegend der Renaiſſance entlehnt waren. Die Kunſtausſtellungen, vor allem jene des Künſtlerhauſes wiederholten ſich mit öder Geſchäftsmäßigkeit und bildeten den Tummelplatz eines kleinlichen Cliquenweſens, das jeden neuen lebenskräftigen Impuls erſtickte und in einem unwürdigen Streben nach Gönnergunſt oder in dem begreiflichen Verlangen an der Almoſenkrippe voranzuſtehen in erſterbender Unterwürfigkeit vor den hochgeſtellten, dilettierenden Kunſtliebhabern dienerte. Die einzige lebendige Fühlung, die das Künſtlerhaus mit dem Volk, oder vielmehr mit dem Publikum unterhielt, waren die Gſchnasabende, die Künſtlerfeſte, wo Witz und Originalität ſchwach pulſierten, und durch Unterhaltung erſetzten, was an Kunſt fehlte. Im übrigen war jede künſtleriſche Regung erlahmt. Der zur Schroffheit geſteigerte Überſchwang an Selbſtgefühl mit einer leiſen Note von Hochmut, mit der die ſezeſſioniſtiſche Bewegung einſetzte, war eine natürliche Reaktion gegen dieſe hündiſche Erbärmlichkeit. Das Gewiſſen war darüber ruhig geblieben, daß der heimiſche Markt zum großen Teil an das Ausland verloren ging, und fremder Geſchmack und fremder Kunſt-

fleiß die Herrſchaft gewann. Mit dem Verzicht auf die ſchöpferiſche Eigenart mußten ſich unmeßbare wirtſchaftliche Verluſte verbinden. In den Moden, den Kunſterzeugniſſen, den Textilien, galt nur mehr die franzöſiſche Marke. Das heimiſche Kunſtgewerbe lebte von der Nachahmung in traurigſter Form. Daß es darin jemals mit anderen Völkern konkurrierend auftreten könnte, kann es wohl ſelbſt nicht geglaubt haben. Daß der Leiter des Kunſtgewerbemuſeums Hofrat Skala nach den Beiſpielen des Auslandes engliſche Modelle nach Wien brachte, beſſerte an der Sachlage wenig, da es nur die Form und nicht das Prinzip der Nachahmung ändern ſollte. Es war niemandem mehr bewußt, daß Wien eine höchſt wertvolle bodenſtändige Kultur beſeſſen hatte. Die Selbſtachtung und der Drang, durch eigene ſchöpferiſche Leiſtungen ſich hervorzutun, und durch die Qualität die geſunkene perſönliche und allgemeine Kultur, ſowie den wirtſchaftlichen Stand zu erhöhen und zu befeſtigen, ſchien vollends erloſchen. Bis zu dem für Wien denkwürdigen Jahr 1898, wo infolge der europäiſchen Kunſtbewegung, von der Wien bis dahin nichts verſpürt hatte, ſich eine junge Künſtlerſchaft erhob und das verſchlafene Wien wach rüttelte. Das allgemeine Geſchimpfe, das ſich alsbald ringsum erhob, war ein geſundes Lebenszeichen, daß nicht alle Initiative erſtorben war. Unter ſymboliſcher Verbrämung eines heiligen Frühlings, Ver Sacrum das der Titel, der von ihnen begründeten Zeitſchrift war, ſchieden einige junge Künſtler mit Proteſt aus dem Künſtlerhaus aus, und begründeten die Sezeſſion. Wie in Deutſchland und Belgien waren es Maler, die die Sache der modernen Bewegung im Kunſtgewerbe zur ihrigen machten und die Einheit der Künſte verkündeten. Die akademiſche Unterſcheidung zwiſchen hoher und niederer Kunſt wurde gebührlich widerlegt und der Grundſatz aufgeſtellt, daß

jede Arbeit im Material, ſei es ein Stuhl, ein Schreibtiſch, eine Goldſchmiedearbeit, ein Gewebe, eine Architektur den höchſten künſtleriſchen Adel empfangen könne, und daraufhin ebenſo angeſehen werden muß, wie ein Gemälde oder eine Plaſtik. Man darf den bedeutſamen Umſtand nicht aus dem Auge laſſen, daß es für die Wiener Bewegung vom Anfang an auf die Geſamtheit der Kunſt als Kunſtgewerbe und Architektur abgeſehen war, wonach der Platz und die Geſetze auch für die Plaſtik und für die Malerei beſtimmt waren. Es entbehrt nicht eines gewiſſen Reizes, daß die Begründer der Sezeſſion als Maler trotz ihrer architektoniſchen Tendenz auf das Geſamtkunſtwerk von den Architekten nichts wiſſen wollten. Olbrich, der aus der Architekturſchule Otto Wagner kam, und das wahre Salz der ganzen Wiener Bewegung bildete, mußte zuerſt als Zeichner ſein Heimatsrecht in der Sezeſſion begründen. Ein anderer Architektur- und Wagnerſchüler Joſeph Hoffmann, der, wie bekannt, nach Olbrichs Berufung nach Darmſtadt der Grundpfeiler des modernen Programmes in Wien wurde, hatte nicht weniger unter Proteſten zu kämpfen, noch mehr aber der alte Wagner ſelbſt, deſſen jugendlicher Sinn und unzweifelhafte Geſinnung alsbald jedes prinzipielle Bedenken beſiegte. Oberbaurat Otto Wagner bildete unter den Architekten der alten Schule eine der nicht ſehr häufigen Ausnahmeerſcheinung, inſoferne er es zuwege brachte, ſich der neuen Bewegung ganz zu verſchreiben, was ihm in der Geſinnung vollſtändig, aber in der Praxis nicht ganz reſtlos gelang. Es gehört zu ſeinen größten perſönlichen Verdienſten, daß er ſich mit einer ungeteilten Überzeugungstreue auf die Seite der Jungen ſtellte, und mit heiterer Würde die Laſt des Schimpfes auf ſich nahm, der ſeit ſeinem Übertritt aus dem Künſtlerhaus zur Sezeſſionsvereinigung auf ihn niederregnete. Er hatte kurz vorher als Mitglied der Architektengruppe des

Künſtlerhauſes den Bau der neuen Stadtbahn zur architektoniſchen Durchführung bekommen, aber er verdankte dieſen Auftrag nicht, wie ſichs gebührt, der Überlegenheit ſeines Könnens, ſondern dem blinden Gott der Clique, der nicht nach künſtleriſcher Überzeugung, ſondern nach perſönlichen, egoiſtiſchen und oft von recht niederen Inſtinkten geleiteten Eingebungen handelt. Ungeachtet des Umſtandes, daß die Zahl ſeiner öffentlichen Bauten verhältnismäßig gering iſt, hat Otto Wagner einen koloſſalen Einfluß auf die Architektenſchaft ſeines Landes und des ferneren Auslandes gewonnen durch ſein akademiſches Lehramt, durch ſeine Schriften und vor allem durch ſeine zahlloſen, von ihm ſelbſt herausgegebenen und ſorgfältig redigierten Projekte, die als Architekturblätter das äußerſte darſtellen, was ein raffinierter Geſchmack zu leiſten vermag. Die Großzügigkeit und genial berechnete Art, Bauprobleme anzufaſſen und zu disponieren, bietet Genuß und Intereſſe auch jenen, die mit der Äußerlichkeit ſeiner Durchführungen nicht einverſtanden ſein können. Es iſt oft gefragt worden, ob dieſer kalt feſtliche, vornehm ungemütliche Architekturcharakter wieneriſch ſei? Ja, ob er überhaupt modern ſein? Die beliebte Erklärung, daß ein Tropfen ſpaniſches Blut in dem Öſterreicher fließe, daß in dem Wiener etwas von einem Hidalgo lebt, iſt literariſch geiſtreich, aber auch durchaus nichtsſagend. Die Sache liegt einfach ſo, daß Otto Wagner bei aller Modernität ſich das Recht vorbehält, in den Schatzkammern der Überlieferung Entdeckungswanderungen zu unternehmen und dort für ſeine ornamentalen Abſichten zu wählen, was ihm gut ſchien. Denn er durfte ſich die Fähigkeit zuſchreiben, die alten Werte neu umzuwerten. Seine Empiremotive ſind glücklicherweiſe nicht Empire; ſeine gelegentlichen, wenn auch unausgeführten Kuppelbauten ſind trotz Palladio von dem Meiſter im modernen Material und in modernen

Konſtruktionen gedacht und ſogar die konventionellen allegoriſchen Figuren, mit denen er monumentale Bauwerke zu bevölkern liebt, überraſchen durch neue Materialauffaſſungen. Trotz mancher nicht überwundener hiſtoriſcher Anklänge oder, wenn man es brutal ausdrücken will, Rückſtände, kann man nicht ſagen, daß ſeine Kunſt den Tod auf dem Rücken durchs Leben ſchleppt, ſie iſt friſch und reich an ſtarken inneren Impulſen, wie es ſich namentlich an ſeinen jüngſten Werken der Poſtſparkaſſa und der Kirche für die Landespflegeanſtalt in Wien erſehen läßt. Was jedoch namentlich ſeinen früher ausgeführten Bauwerken zum großen Nachteil gereicht, iſt das mangelnde Können der Werkleute; es fehlt unſerer Zeit an hochentwickelten künſtleriſchen Bauleuten, wie es etwa im 18. Jahrhundert unter anderen die Stuckateure waren, von deren Geſchick zum großen Teil das künſtleriſche Schickſal des Bauwerkes abhängt. Das Verſiegen ſolcher Kräfte legt der Baukunſt namentlich in bezug auf die Überlieferung größte Enthaltſamkeit auf; die moderne Entwicklung beruht in allen Punkten auf völlig neuen Grundlagen.

Die moderne Bewegung in Wien empfing jedoch ihren Stoß von anderen Kräften und ging daher in einer anderen Richtung. Der Name Van de Veldes ſtand flammend auf dem künſtleriſchen Horizont. In den erſten Jahren der jungen Bewegung bauten die Architekten, die ihr angehörten, unter der Einwirkung dieſes künſtleriſchen Geſtirnes Bogen aus Holz, die Möbelentwürfe der erſten Jahre und die Buchſchmuckzeichnungen huldigten der Van de Veldeſchen Linie „interessante et nouvelle“. Keiner iſt gänzlich frei geweſen von dieſer Jüngerſchaft. Doch einer vielleicht, Adolf Loos, ein junger Wiener Architekt, der in den Tagen der Linienphantaſterei eine merkwürdig puritaniſche Geſinnung

zur Schau trug. Er predigte mit fanatiſchem Eifer für werkmäßige Sachlichkeit und bekämpfte in großer Erbitterung alle künſtleriſchen Abſichten. Seine Meinungen hatten einen guten Kern. Aber er war keine ſchöpferiſche Natur; zur Unfruchtbarkeit verurteilt, gewann ſein Leben aus der ſchönen Wahrheit nichts als eine Seele voll Giftigkeit. Was war's? Er hatte um ein oder zwei Jahre früher als die anderen die engliſchen und amerikaniſchen Publikationen kennen gelernt, und als auch die anderen dahinter kamen und aus denſelben Quellen tranken mit reichlichem Nutzen für die Entwicklung der eigenen künſtleriſchen Inſtinkte, trat unter manchen erbitterten Proteſten dieſe Epiſodenerſcheinung, die durch ihre zerrüttete Begabung und ihre internationale Bohêmenatur vorübergehend feſſelte, in den Hintergrund. Die neuen Offenbarungen, die aus England, Schottland und Amerika kamen, wurden von den Wiener Künſtlern mit ſtärkſter Inbrunſt ergriffen. Hier begann die hypnotiſierende Macht der Kunſt Van de Veldes, die am Anfang alle Künſtler durch ihre außerordentliche geiſtige Überlegenheit beſtrickt hatte, am früheſten zu verlöſchen. Um 1900 war dieſe kurze Entwicklungsphaſe mit ihren fruchtbaren Irrtümern überwunden; die Wiener Künſtler hatten die durch Ruskin und Morris, ferner durch die amerikaniſchen Kunſtpädagogen und endlich durch die Mackintoſhgruppe in Glasgow gebahnten Wege betreten und erkannt, daß dieſe Wege auch für ſie die einzig gangbaren waren. Bis zum Jahre 1900, dem Pariſer Weltausſtellungsjahr, liegen in den Wiener Schöpfungen die verſchiedenartigſten fremden Einflüſſe miteinander im Kampfe; neben den berüchtigten Holzbogen und dem phantaſtiſch geſteigerten Kult der Linie finden ſich ganz ſchlichte, von edler Zweckmäßigkeit beſtimmte Räume vor, als erfreulicher Beweis, daß auch dieſe Künſtler wieder be-

gonnen hatten, ihre Vernunft zu gebrauchen. Die Mackintoshausstellung im Jahre 1901 bringt neues Licht auf diesen Weg und die Raumkunstausstellung 1902 mit Klingers Beethoven bedeutet den Höhepunkt des programmäßigen gemeinsamen Aufstieges, bei dem die beteiligten Künstler und das Publikum unendlich viel gewonnen hatten. Später löste sich die Gemeinschaft und nur einige hielten das Erreichte fest, um es auf ihre Art auszubauen. Die Sezession hatte damals ihre Mission erfüllt, die darin bestand, daß sie einigen, ganz außergewöhnlich begabten Künstlern die Wege ebnete; seither führt sie ein Schattendasein.

Es hatte zuerst den Anschein, als ob die Wiener Sezession, die vorwiegend eine Malervereinigung war, nur zögernd und widerstrebend die reformierende Arbeit auf dem Gebiet des Kunstgewerbes und der Architektur übernahm; dieses Ziel stand nicht von vornherein fest, aber die außerordentliche künstlerische Kraft einiger Begabungen, wie Olbrich und Hoffmann, die nach dieser Richtung gingen, gab der Wiener Sezession die fruchtbare Tendenz dieser Raumkunst, durch die sich die Wiener Gruppe von den Malersezessionen anderer Städte alsbald sehr vorteilhaft unterschied. Diese Künstler fühlten sich durch die Kraft des neuen Gedankens, der sich in der Welt geregt hatte, vorwärtsgetragen, wenngleich sie es im Anfang nur in ganz allgemeinen Sätzen aussprechen konnten. Die Worte, die die Künstler damals in den ersten Heften des Ver Sacrum schrieben, die flammenden Proteste gegen die Konvention, die Verkündigung der Individualität haben für den heutigen Leser einen etwas komischen Anstrich. Sie wirken heute etwas grell und ein wenig lächerlich nach, weil sie so gebläht tun, und doch so wenig Sachlichkeit und positive Gedanken enthalten. Diese seltsame Zeitschrift Ver Sacrum die zum großen Teil von den Künstlern selbst ge-

schrieben ist, ihre damaligen Ausstattungsgedanken enthält und viele originelle Kunstbeigaben, eigens für dieses Blatt gezeichnet oder in Holz geschnitten, hat ein eigenartiges Schicksal. Seine geistige Physiognomie erscheint heute in einem anderen Licht und der geistige Ernst wirkt ein wenig verzerrt und närrisch. Aber die Maske ist doch so persönlich und deshalb so eigenartig und wertvoll, denn sie überliefert ein getreues Spiegelbild der damaligen Stimmung unter diesen Künstlern. Sie hatten in wenigen Jahren Tatsachen geliefert und Wendungen herbeigeführt, die für ihre Urheber selbst überraschend waren und ihre Kräfte ungeahnt steigerten. Es gereichte der jungen Künstlerschaft zur Ehre und zum Vorteil, daß sie zunächst nicht die persönlichen Künstlerinteressen, sondern die allgemeinen Kunstinteressen in den Vordergrund stellten. Sie traten persönlich hinter ihr erzieherisches Programm zurück und baten die große Kunst des Auslandes nach Wien zu Gast, die sie in ihren Ausstellungen mit den größten künstlerischen Ehren behandelten. Das Publikum sollte dadurch wieder einen Maßstab für die europäische Kunstentwicklung empfangen und die heimischen Künstler selbst sollten an den fremden Werken eine Stärkung ihrer eigenen Absichten und Kräfte gewinnen. Bei der künstlerischen Beschaffenheit der jungen Vereinigung war es natürlich, daß zuerst die Werke der Malerei und der Plastik vorangingen. Die erzieherische Arbeit, die in der Vorführung der besten zeitgenössischen Werke bestand, war notwendig, um den darniederliegenden Geschmack und das Interesse des Publikums zu heben und die Öffentlichkeit für das Schaffen der heimischen Künstler wieder empfänglich zu machen. Die Wiener hatten es in den Jahren von 1897—1904 sehr bequem; sie brauchten nicht in das Ausland zu gehen, um die moderne Kunst zu studieren, sondern das Ausland kam zu ihnen mit

der Auswahl des Beſten. In der Sezeſſion zog in raſcher Bilderfolge die ganze moderne Entwicklung vorüber. Alle Werke, die in den letzten zwei Jahrzehnten irgendwo Berühmtheit erlangt hatten, waren hier zu ſehen. Die franzöſiſchen und deutſchen Impreſſioniſten, die modernen Stiliſten von Jan Toorop bis Hodler, die holländiſchen, belgiſchen, ſkandinaviſchen, ruſſiſchen und polniſchen Künſtler, die engliſchen und ſchottiſchen Künſtler, die modernen Deutſchen von Böcklin bis Marées, die wenigen großen Bildhauer unſerer Zeit, ja, ſogar die japaniſche Kunſt fand ſich in dem Pavillon an der Wienzeile ein. Dieſe ſummariſche Aufführung könnte die Meinung erwecken, daß man dasſelbe auch in anderen Städten geſehen habe, in München, in Berlin, Dresden. Das mag ſein. Aber ſo, wie in Wien, hat man es nirgend in der Welt geſehen. Man fand hier nicht nur die Auswahl des Köſtlichſten und Erleſenſten, ſondern man fand es hier in einer Form geboten, die dieſen Werken oft erſt ihr volles künſtleriſches Leben gab. In dieſen Jahren waren alle Augen auf Wien gerichtet. Von dem zweiten Ausſtellungsjahr an, als die Sezeſſion ihr eigenes, von Olbrich erbautes Haus im Jahre 1898 bezog, gewannen dieſe Bilder- und Plaſtikenausſtellungen, zu denen ſpäter immer mehr kunſtgewerbliche Schöpfungen traten, den Charakter von raumkünſtleriſchen Veranſtaltungen. Die Künſtler, die ſich hier an ſelbſtgeſtellten Aufgaben verſuchten, hatten dieſen Begriff von Raumkunſt an ihren eigenen Ausſtellungsveranſtaltungen entwickelt und an dieſen anfangs taſtenden Verſuchen Beweiſe geliefert, daß die Aufgabe der Kunſt in der rhythmiſchen Durchdringung und Durchbildung aller ſichtbaren Geſtaltungen beſteht, und ſich auf den ganzen Raum, auf alle darin befindlichen kleinen Geräte, ja ſogar auf den Menſchen und ſeine Tracht erſtreckt. Darum kamen die Bilder und plaſtiſchen Werke

in dieſen Räumen zu einer ganz unerhörten und nicht geahnten Macht, weil ſich alles andere im Raum ihnen unterordnete und zugleich im geiſtigen Einklang mit ihnen ſtand, um ſie zum vollen Auskklingen zu bringen. Dieſe Erkenntnis, obzwar inſtinktiv geſucht, kam doch erſt nach und nach über die Führenden unter dieſen Künſtlern und gab ihren Kräften eine ungewöhnliche und eigenartige Entfaltung. Sie mußten ſich ihre Erfahrungen an eigenen Ausſtellungsproblemen und aus den Erfahrungen ihre eigenen Geſetze ſelbſt erſt nach und nach bilden. Noch zeigte die räumliche Durchbildung der graphiſchen Ausſtellung im Jahre 1900 eine Harmonie, in der ſchlechtgeformte Türen und wahnwitzige Holzbogen Platz hatten, aber dieſe Ergebniſſe zuſammen mit der Klimt-Ausſtellung, der Pariſer Weltausſtellung und der 1901 in Wien erfolgten Mackintoſh-Ausſtellung ſteigerten die Fähigkeit zu dem reifſten Verſuch der erwähnten Raumkunſt-Ausſtellung 1902 mit Klingers Beethoven. Die fremden Werke hatten in dem Schaffen der Wiener Künſtler dieſes Kreiſes ſtets einen beſtimmten Niederſchlag hinterlaſſen. In wenigen Jahren haben faſt alle, die dem Kreiſe angehörten, eine Entwicklung durchgemacht, die ſtaunenerregend iſt. Sie hatten es verſtanden, die fremden Eindrücke ihren perſönlichen Kräften dienſtbar zu machen und geiſtig ſo zu verarbeiten, daß ſie ihre künſtleriſche Eigenart um neue perſönliche Züge bereicherten. Durch dieſen eigentümlichen Gang der Entwicklung trat die Beziehung zum Kunſthandwerk und zur Architektur, als der entſcheidenden Kunſtelemente, auch im Rahmen dieſer Vereinigung immer mehr in den Vordergrund. Das Programm näherte ſich, wie ſchon flüchtig angedeutet, immer mehr den von Ruskin und Morris gegebenen Grundlinien, der Rückkehr vom Kult der Liniee zur formalen Sachlichkeit und zum Anſchluß an die volkstümliche

Überlieferung ſprach ſich immer deutlicher, nicht nur in den kunſtgewerblichen Arbeiten, ſondern vor allem auch in den architektoniſchen Skizzen und in den erſten Wohnhäuſern aus, die ſich ein paar Künſtler aus dieſem Kreiſe und einige Kunſtfreunde auf der Hohen Warte von Hoffmann bauen ließen, als die erſten praktiſchen Bauverſuche in dem neuen Geiſt, Hausbau und Wohnungsausſtattung eine architektoniſche Einheit in organiſcher, zweckmäßiger Durchbildung. Lichtwarks „Palaſtfenſter und Flügeltür" diente hier zweifellos als aufmerkſam befolgter Ratgeber. Die auf die Raumkunſt gerichteten Beſtrebungen dieſer Künſtlerſchar, die in der erwähnten Klinger-Beethoven-Ausſtellung den Höhepunkt erreicht hatten, ſtellten auch an das Bild und die Plaſtik eine neue Forderung, indem Bild und Plaſtik wieder im organiſchen Zuſammenhang mit der Architektur als Glieder des geſamten Kunſtwerkes aufgefaßt wurden. Die raumkünſtleriſchen Verſuche ergaben für die Beurteilung der Werke der Malerei und der Plaſtik neuartige Geſichtspunkte. Neue Aufgaben ergaben ſich für die Bildwerke aus dem geiſtigen Zuſammenhang mit der Architektur als Raumkunſt. Die Werke des Naturalismus mußten im Vergleich damit als bloße Studien erſcheinen, als die Vorſtufen zu den höheren Werken des Stils, der ſein Geſetz von der Architektur, vom Raum, von ſeiner Beſtimmung und vom Material empfing. Man durfte in dieſen Werken neue Symbole, neue Ideen, neue dichteriſche Kraft erwarten. Die Plaſtiken eines Minne, die Bilder eines Jan Toorop, eines Hodler, eines Klimt drückten an und für ſich eine imaginäre Beziehung zur Raumkunſt aus, hatten eine geiſtige Tradition, wie die Plaſtiken mittelalterlicher Dome oder die flächig gehaltenen Gobelins und Fresken des 12. und 13. Jahrhunderts, die griechiſchen Vaſenbilder, die alexandriniſchen

und byzantiniſchen Bildwerke und viele andere, in denen die Kontinuität des künſtleriſchen Geſetzes mit gleicher Schärfe ausgeprägt iſt. Die Werke dieſer Modernen beſaßen eine ſolche Tradition, die ſie mit der hohen Kunſt aller Völker und aller Zeiten in Verwandtſchaft ſetzte, weil ſie frei von Eklektizismus waren, durchaus perſönlich und modern in der Empfindung und in der Idee, geſteigert bis zur Ekſtaſe. Sie waren alle durch die Schule des Naturalismus gegangen, aber dieſe Steigerung, die ſie zu Märtyrern ihrer Kunſt machte, erhob ihre Werke zur ſtilvollen Monumentalität. Dieſe Werke der Modernen, mit der heimlichen Tradition des Stils, fanden nirgend ein ſo bereitwilliges und werktätiges Verſtändnis wie bei den Wiener Künſtlern, die ihre Ausſtellungen gerade ſolchen Werken zuliebe raumkünſtleriſch abſtimmten. Nirgens iſt Minne, Hodler, Toorop und die vielen anderen mit ſolchem feinen Verſtändnis behandelt worden. Um Klingers Beethoven wurde ein dreiſchiffiger Weihraum gebaut und alle Künſtler dieſes Kreiſes wetteiferten in dieſer Raumkunſt-Ausſtellung, das Beethoven-Werk Klingers zu verherrlichen. Aber der künſtleriſche Schwerpunkt dieſes Weiheraumes beruhte nicht in Klingers Beethovenſtatue, ſondern in Klimts Fries auf Beethovens „Neunte“, das ſich im linken Seitenraum befand, einer Freskenmalerei in Kaſeïnfarben, auf den Mörtelverputz aufgetragen. Dieſer Fries, die Deckengemälde für die Univerſitätsaula, die ſpäteren Bilder, wie die „Lebensalter“, zeigen ihn als den konſequenteſten Stiliſten, der mit inſtinktiver Sicherheit alle verwandten modernen Einflüſſe, wie etwa die eines Jan Toorop, ergriff und ſeinem Weſen gemäß verarbeitet. Überhaupt, Klimt iſt ein Naturereignis. In ihm iſt alles elementar, ſein Empfinden, ſein Wiſſen und ſelbſt ſeine Kunſt, die trotz der ungewöhnlichen

Verfeinerung durchaus nicht ästhetenhaft, sondern ganz gesund, ganz frisch und ganz originell ist, wie Klimt als Mensch selbst. Mit der kindlich selbstsüchtigen Gewalttätigkeit des Genies reißt er alles an sich, was seine künstlerischen Triebe für ihr ungewöhnliches Wachstum brauchen. Hohes und Niederes, Geistiges und Animalisches, alle Geheimnisse des Lebens, das er durchwühlt bis zur grausamen Entschleierung, vor der jene nicht zurückschrecken dürfen, die eine Mission damit verbinden, der exakte Forscher und der exakte Künstler. In seinen Skizzen ist er der fanatische Naturalist; er kennt nicht die muckerische Scheu vor dem Häßlichen und Grauenerregenden, weil er die Wahrheit der Form sucht. In seinen stilistischen, freskenhaften Bildwerken lebt diese Wahrheit, aber hier ist sie von einem leuchtenden Schimmer adeliger Schönheit und Kunst umflossen. Hier tritt sie in neuen, dichterischen, nirgend entlehnten, sondern neuen Symbolen auf, flächenhaft und mit feierlicher Geberde, zur monumentalen Größe und Ruhe gesteigert. Das Wunderbarste ist seine Farbengebung, die eine schmucksteinartige Materialwirkung erzielt; Weiß, Blau, Rot, Gold, Schwarz sind in ungebrochener Leuchtkraft aufgetragen oder vielmehr wie geschnittene Edelsteine auf die Fläche gesetzt, in der stellenweise Gold aufgetragen ist. In dieser juwelenhaft dekorativen Behandlung liegt nichtsdestoweniger eine Erweiterung und Entwicklung des impressionistischen Farbenprinzipes vor, und die raffinierte Ausnützung der Harmonie im Farbengesetz führt bei Klimt zu einer ungewöhnlichen Zartheit der Gesamtwirkung, die namentlich in dem letzten der drei Universitätsbilder, die Jurisprudentia, und an einem seiner jüngsten Werke, „Lebensalter", das besonders auf Weiß gestimmt ist, noch außerordentlich erhöht ist. Diese Klimtsche Malweise ist nicht nur schmuckhaft und in einem

höheren Sinne naturwahr, sie ist vielmehr zugleich auch von einer bezaubernden Rhythmik, die oszillierend auf die Nerven einwirkt wie Wellenschwingungen, wie zarte Musik, süß und prickelnd, berauschend wie feiner Champagner, ätherisch, groben Sinnen wahrscheinlich nicht wahrnehmbar (wie übrigens die unglaubliche Talentlosigkeit der Wiener Universitätsprofessoren beweist, die 1900 ihren lächerlichen Protest gegen Klimts Universitätsbilder, die der Künstler schließlich nicht mehr herausgab, veranstalteten). Aus der Klimtschen Farbengebung strömt, wie aus keiner anderen Malerei, ein berückender sinnlicher Reiz, der nicht nur das Auge beschäftigt, sondern eine allgemeine Glücksempfindung hervorruft, wie sie nur von dem ungewöhnlich Schönen gespendet werden kann. Seine Frauenbildnisse sind hinreißend, ganz köstlich, ganz bestrickend, ganz umgeben von jenem seltsamen sinnlichen Fluidum. Hier zeigt sich trotz der großen äußeren künstlerischen Verschiedenheit Klimts Wesensverwandtschaft mit Makart. Gerade diese Frauenbildnisse, in denen auch Makart soviel unsagbar wienerische Grazie auszudrücken und eine unwiderstehliche sinnliche Atmosphäre zu verbreiten verstand, stellen diese Wesensbeziehungen zwischen Makart und Klimt her, ganz unabweislich, ganz zwingend. Ja, warum denn auch nicht? In den Frauenbildnissen wenigstens folgten die beiden ganz ähnlich beschaffenen künstlerischen Instinkten, sie drückten sich rassenmäßig aus, mit der Gleichartigkeit ihres wienerischen Empfinden. Man ist anderseits aber auch verpflichtet, die Unterschiede zwischen beiden auftun; Makart war Dekorateur, Klimt ist Stilist im Sinne der Freskenwirkung und der dekorativen Raumkunst; Makart wirkt theatralisch, Klimt monumental; Makarts Kunst ist allegorisch, Klimts Kunst ist symbolistisch. Aber das sind nicht so sehr Unterschiede

der persönlichen Veranlagung, als vielmehr die allgemeinen Unterschiede der Kunst von heute und von Makarts Zeit. Auch Makart war als Kind seiner Zeit eine elementare Kraft, wie es Klimt ist. Die starke äußere Verschiedenheit ist die Verschiedenheit des Kunstgeistes von heute und damals; der einstige Makart und der heutige Klimt sind in der Rasse, in den Instinkten und daher in wesentlichen künstlerischen Zügen wurzelverwandt. Auch Klimts Kunst ist durchaus wienerisch, wie überhaupt die hier geschilderte Moderne in Wien, wie viel man auch Exotisches an ihr entdecken möchte. Der Genius loci steckt in dieser Kunst, das ist ihr großer Vorzug.

Wenn es nach dem Plan der Führer gegangen wäre, so hätte sich das Sezessionsgebäude in kunstgewerbliche Werkstätten oder in Architekturwerkstätten im weitesten Sinne umwandeln müssen. Der Plan scheiterte an dem Widerstand der Majorität. Die innere Spaltung wurde zuletzt eine äußere und 1905 überließen die bisherigen Führer der Sezession den Widerstrebenden das Feld. Die Sezession wendete sich von den reformatorischen Aufgaben ab und kehrte in den gewöhnlichen Rang solcher Gründungen zurück, die durch gewohnheitsmäßige Ausstellungen die jährliche Künstlerarbeit mit dem Publikum befreunden wollen. Sie hat wieder den provinziellen Charakter angenommen, den andere, ähnliche Künstlervereinigungen, wie der Hagenbund in Wien haben, und die ihre Aufgaben nicht darin suchen, neue Gedanken in die Welt zu setzen, sondern die von großen Künstlern in die Welt gesetzten Gedanken für sich und für ihr Stammpublikum praktisch zu verarbeiten. Die Wiener Sezession hatte ihre Mission erfüllt. Sie hat einigen hervorragend begabten Künstlern den Aufstieg erleichtert; die Sezession darf stolz sein darauf, daß sie die Bedeutung eines

Gustav Klimt und einer ganz kleinen Schar künstlerisch gleichgesinnter Naturen um ihn ans Licht gerückt hat. Sie hat der künstlerischen Idee, die sich mit diesen Künstlern verbindet, Ausdruck verliehen und die Stagnation des Kunstlebens in Wien überwunden. Dann aber war sie müde und hat die Führung aus der Hand gelegt, d. h. sie hat sich ihrer Führer entledigt und der Schwerpunkt der Entwicklung übertrug sich auf die Veranstaltungen, die dem praktischen Leben näherstanden, auf die Wiener Werkstätte und auf die Ausbildung eines geeigneten Nachwuchses. Die Wiener Werkstätte, von Joseph Hoffmann und Kolo Moser in Verbindung mit dem Kunstfreund Fritz Werndorfer begründet, setzt die Ideen, denen die Sezession unter Hoffmanns Einfluß gedient hatte, ins Praktische um. Indem sie den Bau von ganzen Häusern mit der vollständigen Einrichtung übernimmt, bringt sie alle kunstgewerblichen Zweige in organischen Zusammenhang mit der Architektur und in Einheit nach ihrer künstlerischen Auffassung. Die Wiener Werkstätte, die die wichtigsten kunstgewerblichen Produktionszweige umfaßt, ist auf dem ganzen Kontinent das einzige geschäftliche Unternehmen, das rein künstlerischen Grundsätzen gehorcht. Demnach ist die Erzeugung auf außerordentliche Qualität sowohl in materieller, als auch gewerblicher und künstlerischer Hinsicht gestellt. Die Entwürfe zu den Arbeiten entstammen größtenteils von den künstlerischen Leitern Hoffmann und Moser, gelegentlich auch von ihren zur Mitarbeit herangezogenen Freunden oder zum geringeren Teil aus dem Schülerkreis der genannten beiden Künstler, die an der Kunstgewerbeschule als Lehrer wirken und einen Nachwuchs in ihrem Geiste erziehen. Wie bereits angedeutet, ist das Vorbild dieses Entwicklungsganges in England zu suchen. Die Gedanken Ruskins und Morris'

ſtehen an der Schwelle dieſer Werkſtätten und ſind bis zu einem gewiſſen Grade in der Betriebsweiſe verkörpert. Morris' Grundſatz, daß Künſtler und Handwerker wieder zuſammenkommen müſſen, iſt in etwas äußerlicher Weiſe verwirklicht. Wenn auch das Prinzip, daß die ausführende und entwerfende Hand ein und dieſelbe ſein ſoll, nicht ohne weiteres durchführbar erſcheint, ſo iſt doch zur Steigerung der Arbeitsfreude als eines weſentlichen Merkmales der Qualität in der Wiener Werkſtätte mehr getan, als in irgendeinem anderen der mir bekannten Betriebe. Die Erzeugung von durchwegs edler Arbeit iſt wohl das kräftigſte Mittel, die Arbeitsfreude des Herſtellers zu heben und ſein Können zu entwickeln, aber dazu gehört auch, daß die Arbeitsräume in ſachlicher Auffaſſung ſchön ſeien, daß der Verkehr menſchlich und freundlich ſei, daß der Arbeiter nicht zur Haſt gedrängt und daß er anſtändig entlohnt und vor Arbeitsloſigkeit geſchützt werde. Die Steigerung der Arbeitsqualität kann nicht erfolgen ohne Steigerung der menſchlichen Qualität, die der Fabrikation große Rückſichten und Pflichten auferlegt. Die Wiener Werkſtätte gibt damit ein Beiſpiel, von dem man wünſchen darf, daß es allgemein befolgt würde. Die Zukunft der inneren und der äußeren Kultur hängt davon ab, daß der edlen Arbeit ein Marktpreis geſichert werde, indem die Freude an ſolcher Arbeit nicht nur bei dem Herſteller, ſondern auch bei dem Beſteller gepflegt und entwickelt wird. Jene berüchtigte Tendenz, die noch allgemein vorherrſcht, die Preiſe auf Koſten der Qualität und auf Koſten des Arbeiters zu unterbieten, dreht allen künſtleriſchen Hoffnungen einen Fallſtrick. Es gibt in der Tat keinen beſſeren Weg zur allgemeinen Niveau-Erhöhung als jenen, den die Wiener Werkſtätte nach den Lehren Ruskins und Morris' betreten hat. Aber auch in künſtleriſch for-

maler Beziehung hat die Wiener Werkstätte und ihre Künstler alle Anregungen verarbeitet, die, von England und Schottland kommend, auf den sachlichen Ausdruck der künstlerischen Inspiration gerichtet waren. Nirgend ist mit ähnlicher unerbittlicher Konsequenz das neue Raum- und Formprinzip durchgebildet, als in Wien durch diese Künstler. Sie haben einen Stil ausgebildet, der auf der gleichen formalen Gesetzmäßigkeit beruht, wie die primitive Volkskunst, die Gotik, die japanische Kunst und überhaupt das lebendige Kunstschaffen aller Völker und aller Zeiten. Ebensogut kann man für ihre Kompositionsweise auch in der Barockkunst und in der Biedermeierei Beweise finden. Was diese Künstler hervorgebracht haben, verkörpert eine solche Disziplin, ein solches Bewußtsein für die Korrektheit, daß das intuitive Leben, die künstlerische Inspiration mit einer leichten Neigung zur Erstarrung in die Erscheinung tritt. Von der Furcht getrieben, daß ihre Reformgedanken nicht scharf genug hervortreten können, haben diese Künstler das äußerste getan, um sich von dem herrschenden Schlendrian zu unterscheiden. Sie haben eine außerordentliche Originalität entwickelt, indem sie die Form bis an die Grenze des Extremen kultivierten. Sie bilden die hohe Schule des kultivierten Geschmackes. In ihrem Schaffen ist nichts Primitives; an Stelle des Primitiven tritt die anspruchsvolle feierliche Einfachheit, nach einem bekannten Wort als die letzte Zuflucht komplizierter Naturen. Das geschulte raumkünstlerische Denken, die Empfindlichkeit des verfeinerten Geschmackes waren dermaßen raffiniert, daß sich die äußere Form meistens früher ergab, als der Inhalt, der sie erfüllen sollte. Zuerst der Raum, dann das Gebilde. Ich wurde oft gefragt, warum die Wiener früher so viele leere Quadrate verwendeten, um eine Fläche zu schmücken. Sie bezeichneten den äußeren abstrakten Um-

riß eines Ornamentes, das noch nicht gegeben war, aber von dem man das Gefühl hatte, daß es hergehöre, um durch seine Zeichnung, durch seine Farbe, durch Umriß und Proportion in den räumlichen Rhythmus eine bestimmte und unentbehrliche Funktion zu erfüllen. Diese prädestinierte Harmonie ist beweisbar, wie ein Verstandesprodukt. Sie ist aus der Konvention geschöpft, die jeder streng stilistischen Kunst aller Zeiten zugrunde liegt. Darin ist diese Wiener Kunst verwandt mit den vorzüglichsten Kunstschöpfungen der Menschheit, und um sie zu erklären, kann man nur die besten und monumentalsten Beispiele der Geschichte zum Beweis anrufen. Das ist seltsam und paradox; aber die Kontinuität der organischen Idee ist auch in dieser Wiener Kunst so lebendig und wirksam, daß sie in dekorativer Hinsicht ebensoviel Beziehung zu den heimischen bäuerlichen Schmuckmotiven, wie zu den Grundsätzen der orientalischen Ornamentation gleichzeitig aufweist. Dieselben Beziehungen könnte man zur alten vorderasiatischen, wie zur romanischen und gotischen Kunst entdecken; sie beruhen aber keineswegs, wie man böswilligerweise annimmt, auf Nachahmung, sondern auf einer formalistischen Gesetzmäßigkeit, die sich nur entweder im Unterbewußtsein einer instinktiven Kunstübung oder in dem Oberbewußtsein der modernen künstlerischen Kultur ergibt. Auf diese organische Idee oder auf diese formalistische Gesetzmäßigkeit ist die Entwicklung der Wiener Moderne gestellt. Sie hat keine neuen Ideen ins Leben gesetzt, sie hat vielmehr die in die Welt gekommenen neuen Ideen mit äußerster Folgerichtigkeit verwertet und auf diese Weise einen ganz auszeichnenden Rang gewonnen. Ihre Originalität beruht nicht in der schöpferischen Ursprünglichkeit, sie beruht vielmehr in der straffen disziplinierten Formulierung der modernen Ideen, die das neue Gesicht alter

künſtleriſcher Wahrheiten ſind. Die Erneuerung des Kunſthandwerkes ſtammt aus England, die Erneuerung der Ornamentik aus Belgien, aber die verfeinerte äußere Form und die radikale Anwendung ſtammt aus Wien — oder aus Glasgow. Das wird am deutlichſten im Ornament ſichtbar. Die Wiener Künſtler haben keinen Augenblick daran gedacht, ein neues abſtraktes Ornament erfinden zu wollen. Van de Velde hat Unrecht, wenn er meint, daß die Wiener durch ein phantaſiereiches Spiel von Quadraten und Dreiecken Ekſtaſen hervorrufen wollten. Auch die Wiener Künſtler haben in der Ornamentik größtenteils aus den alten Quellen geſchöpft, aus dem Pflanzen- und Tierreich; ſie haben ein Neues lediglich darin getan, daß ſie der uralten Ornamentlehre gemäß die Anordnung ſchematiſch richtigſtellten. Sie haben keineswegs den Inhalt erneuert, ſondern nur die Form. Sie haben kein religiöſes, myſtiſches, abſtraktes oder dichteriſches Element hinzugetan, wohl aber haben ſie den Aufbau, die rhythmiſche Aneinanderreihung, die Architektur des Ornamentes, kurz, die organiſche Idee, die ſich darin ausdrückt, aufs neue ausgebildet. Ihr Ornament iſt Flächenfüllung, auf die einfachſten Elemente reduziert und bewegt ſich daher räumlich innerhalb elementarer Grundformen. Dabei wird man immer beachten, daß in den, in dieſe Grundformen hineinkomponierten Ornamenten bei aller dichteriſcher Strenge und bei aller ängſtlichen Vermeidung ſtörender plaſtiſcher Details die konſtruktiven Hauptzüge des natürlichen Vorbildes berückſichtigt ſind. Dieſes ſcheinbar ganz ſchematiſche Ornament beruht ſonach auf einem genauen Naturſtudium ungeachtet der impreſſioniſtiſch-flächenhaften Totalwirkung und der ſchematiſch-ſtiliſtiſchen Gliederung. Trotzdem das Ornament auf dieſem Wege eine ziemlich abſtrahierte Form gewinnt, iſt bei näherem Zuſehen doch alsbald zu erkennen, daß die organiſche

Beziehung zu dem natürlichen Vorbild ſtets mit großem Bewußtſein feſtgehalten iſt. Die ältere Kunſt, die ein ausgeprägtes Stilgefühl hatte, gibt für dieſe Auffaſſung lehrreiche Beiſpiele. Wir finden ſelbſt auch im Barock dieſen Grundſatz feſtgehalten und ſelbſt naturaliſtiſche Zeichnungen in Büchern ſtreng in die quadratiſche Form hineinkomponiert. Die Wiener haben das Verdienſt, daß ſie der allgemeinen formalen Verlotterung gegenüber dieſen Grundſatz mit beſonderer Schärfe ausgeſprochen und bis ins Extrem entwickelt haben, wodurch die Sache jenen bedenklichen Zug ins Starre, um nicht zu ſagen, Lebloſe bekam. Dieſes koloſſale Bewußtſein für die zweckmäßige und beziehungsreiche Form birgt natürlich neben einer großen Sicherheit eine gewiſſe Gefahr in ſich. Es darf nicht verwundern, daß einer ſolchen Kunſt wenig ſchöpferiſche Unmittelbarkeit anhaftet, wenig Handſchriftlichkeit, keine dyoniſiſche Gebärde, keine genialiſche Urkraft, die ſich am liebſten in einer ganz unzeitgemäßen Formloſigkeit gibt. Wo in aller Welt haben wir denn das heute überhaupt zu erwarten? Die modernen Ideen und Neuerungen ſtehen feſt, die Aufgabe iſt nun, ſie in die Form zu bringen und der Kultur dienſtbar zu machen. In dieſer Beziehung hat Wien das äußerſte getan. Die Überlegenheit dieſer Wiener Künſtler beſteht in dem feinen Takt, mit dem ſie dieſe Neuerungen und die ſchöpferiſchen Gedanken der Welt in eine weltmänniſche Form brachten. Der Engländer vermag es, den Frack anzuziehen und in dieſer extremen Geſellſchaftstoilette unter dem bäuerlich roh zubehauenem Gebälk ſeines Landhauſes zu ſitzen, der Deutſche trägt erhabene Gedanken von Kulturveredlung im Kopfe und läuft wie ein Bärenhäuter herum, aber der Wiener empfindet dieſe Widerſprüche taktlos und roh. Er möchte dieſe Welt in eine ſinnlich ſichtbare Harmonie ſetzen. In ihren feierlichen ſchwarz-weiß Räumen

haben dieſe Wiener Modernen die mondaine vornehme Einfachheit gefunden, die den ſchwarzen Frack ebenſo harmoniſch ergänzt, wie die Feinſchmeckerintereſſen, die ſich mit japaniſcher Kunſt, mit Oskar Wilde, Maeterlinck, Minne und ähnlichen künſtleriſchen Erleſenheiten unſerer Zeit beſchäftigen. Die Bedeutung der Wiener Modernen in der heutigen Welt wird in dem nachweisbaren Einfluß ſichtbar, den ſie auf die künſtleriſche Entwicklung in Deutſchland nimmt. Das iſt kurz zu ſagen. Sie iſt das formale Gewiſſen der modernen Kunſt. Nachdem die Ziele feſtſtehen, das Wilde immer mehr abgeſtreift wird, tritt die Bedeutung der Wiener immer mehr in den Vordergrund. Sie ſind keine philoſophiſchen Künſtler, keine Ideenſchöpfer, aber außerordentliche Ideenvertreter, Formkünſtler, wie es in der Literatur etwa Hoffmannsthal iſt. Nach ihrem ſtrengen, künſtleriſchen Gewiſſen beſtand ihre weſentliche Aufgabe in der Reinheit und Richtigſtellung der Form. Auch Roller hat in ſeinen berühmten Opernausſtattungen eigentlich nichts anderes getan, als jeder impreſſioniſtiſche Maler hätte tun müſſen. Er hat die Farbenwirkungen von der Bühne aus richtiggeſtellt. Er hat keine neue Form, keinen neuen Stil der Ausſtattung geſchaffen, er hat nur die impreſſioniſtiſche Bildwirkung der Bühne mit erhöhter Naturwahrheit auf das konſequenteſte durchgeführt. Durch dieſen Künſtlerkreis gewinnt Wien wieder die vorbildliche Stellung für eine verbindliche Lebensform, die es früher hatte, in der Muſik noch immer hat, und in der Kunſt mehr denn je haben wird, wenn nicht alle Zeichen trügen. Es iſt kein bloßer Zufall, daß Wien weniger die tiefſinnigen, als vielmehr die formalen Genies hervorbringt. Um dieſes Phänomen zu erklären, hat man viel zu wenig die, wenn man ſo ſagen darf, kulturgeographiſche Lage Wiens berückſichtigt. In dieſer Stadt ſcheiden ſich das Morgenland

und das Abendland, der germanische Norden und der romanische Süden. Die slavischen Völkerwellen, die sich hier brechen, die Verkehrswege und Rassenverbindungen mit dem asiatischen Orient, der französisierte höfische Einschlag, das empfindsame Deutschtum dieser Stadt, und vielleicht ein Tropfen keltischen Blutes, dieses Gemisch, das die Kunstreligion Ruskins und Morris', die Mystik Minnes, Maeterlincks und der Mackintosh' am früheſten begriff, bildet in der Kultur dieſer Stadt einen eigenartigen Niederſchlag. Der Künſtler ſieht einen Reichtum vor ſich, der ihn bedrängt, ihn förmlich überſchüttet mit den widerſprechendſten Träumen, Geſichten und künſtleriſchen Eindrücken. Das ſind die Überlegenſten unter ihnen, die dieſe Widerſprüche auflöſen und in neuen Harmonien vereinigen. Sie ſuchen das Gemeinſame dieſer verſchiedenartigen berückenden Erſcheinungen und bilden aus dieſem Gemeinſamen ihre neue Form, die von allem etwas hat und doch ſo eigenartig iſt. Sie iſt die kriſtalliſierte Kunſtform, in der alle heutigen Kultureinflüſſe verarbeitet ſind. Man wird begreifen, warum Wien berufen iſt, auch in der modernen Kunſtentwicklung einen Ton anzugeben.

Deutſche Werkſtätten.

München und Dresden.

Das war die Frage im Anfang der modernen Kunſtbewegung in Deutſchland, wie das zu Tode gehetzte hiſtoriſche Ornament durch eine perſönliche, originelle und zeitgemäße Ausdrucksform zu erſetzen ſei. In England lautete die Frage anders; wie das alte Handwerk mit ſeinen ehrwürdigen künſtleriſchen Techniken gegen die erdrückende Macht der Induſtrie neu zu beleben, zu veredeln ſei. In England war es eine ethiſche und ſoziale Angelegenheit, die von der Handwerksüberlieferung, von der beſeligten Handarbeit, von der ererbten Technik ausging; in Deutſchland war es vorwiegend eine künſtleriſche Angelegenheit, zumeiſt von den Malern ergriffen, die auf die Linie ausgingen. In England wurde von vornherein der Schwerpunkt in die edle Ausführung, in die Handarbeitsleiſtung und in die ſachlichen Forderungen gelegt; in Deutſchland wurde zunächſt die Aufgabe in dem Formalen, in dem Entwurfsgedanken, in der ornamentalen Idee geſucht. Bei dem anfänglichen Mangel an Sachlichkeit entſtanden daraus viele geniale Irrtümer, die heute ſchon hiſtoriſch intereſſant und als unvermeidlich zu betrachten ſind. Das photographiſche Atelier „Elvira“ in München mit ſeiner gewitterhaften, maßlos ſubjektiven Ornamentik, anfangs faſſungslos beſtaunt, ſpäter belächelt, wie eine Jugendſünde, deren man ſich ein wenig ſchämt, deutete eine anfängliche Entwicklungstendenz an, die mit einer tödlich ſicheren Entgleiſung enden mußte, wie alle „hüpfenden und kauernden“ Möbelformen, die damals von der überquellenden Künſtlerphantaſie ins Leben gerufen wurden. Es muß aber gleich betont werden, daß der Schöpfer der Jugendornamentik am Atelier Elvira, Arch. Eug. Endell,

ſich zu einer ſehr edlen, rhythmiſch gebändigten Formenſprache durchgerungen hat, wie ſeine Berlinerbauten und der Feſtſaal in der Roſentalerſtraße beweiſen. Den Augen der Suchenden und Taſtenden weit entrückt lag damals das Ziel, dem die Bewegung nach reichlicher Selbſtkorrektur und ſachlicher Erſtarkung mit vermehrtem Pflichtbewußtſein für die ethiſchen, ſozialen und kulturellen Aufgaben heute in Deutſchland zuſtrebt. Die fremden ornamentalen Vorbilder und Anregungen, die damals über Deutſchland kamen und die künſtleriſchen Kräfte aus der Gebundenheit löſten, beſtimmten zunächſt den Lauf der Ereigniſſe. Die Künſtlerſchaft, unruhig und erwartungsvoll ergriff dieſe Ideen und Vorbilder und entwickelte an ihnen ihre eigne Individualität. Die Phraſe von der Individualität ſpielt in dieſen Anfängen auch bei jenen eine große Rolle, die keine hatten, ſie war ſtärker als die ſachlichen Gründe der Zweckmäßigkeit und die Einſicht in den techniſchen Herſtellungsprozeß. Den Hausrat, die Architektur, die alltäglichen Gebrauchsdinge aus einer verkommenen Schablone zu erlöſen, war allerdings das geſunde Anliegen; aber aus Mangel an Disziplin und Erfahrung ſchoſſen die Kräfte gleich übers Ziel und ſuchten das Gewöhnliche ungewöhnlich auszudrücken, die Gebrauchsform originell und perſönlich intereſſant, anſtatt ſachlich brauchbar zu geſtalten und ihre Wohnräume feſſellos ins Ornamentale zu ſteigern. Damals entſtanden die Sitzmöbel, die zum tiefſinnigen Betrachten da waren, zur Erregung von Nervenreizen, oder zu lyriſch-phantaſtiſcher Stimmungszauberei, und nur nebenbei zum Sitzen. Schränke entſtanden, die mehr geeignet waren, die Erfindung eines originellen Linienrhythmus zu verkörpern, als das notwendige Kleingerät zweckmäßig aufzunehmen. Subjektive Willkür an Stelle der lebloſen erſtarrten Stil-

form fuhr fort, Möbel an ſich zu ſchaffen, Möbel als Selbſtzweck. L'art pour l'art im Kunſtgewerbe. Was die Literatur ſchuldig blieb, ſchien die angewandte Kunſt unrechtmäßig erfüllen zu wollen. Das Kunſtgewerbe ging mit dem Überbrettl durch. Wie abſurd ſie auch heute im Rückblick erſcheinen mag, die Zeit war dennoch fruchtbar, ereignisvoll und kraftſtrotzend. Sturm und Drang. Wo früher abgelebte Formen, erſtarrte Stilmasken das Leben mit den Zeichen der Erſtorbenheit umkleideten, erblickte man alsdann in der gährenden Zeit um 1898 und darüber in den Werken der angewandten Kunſt und in den neuen Wohnräumen ein perſönliches Geſicht, zwar ein bißchen gewaltſam verzerrt, ein wenig Grimaſſe, anſpruchsvoll und feierlich und daher zuverläſſig auf künftige Lächerlichkeit angetan, aber, was die Hauptſache iſt, mit dem wahren Leben des Augenblicks erfüllt, ſoweit der Augenblick wahr ſein kann. Ebenſo wie in Wien ſaß in München eine Künſtlerſchaft, die befähigt war und bereit, die neuen Empfindungen und Gedanken in die Erſcheinung zu bringen. Die Ausſtellung 1897 in Paris und gleich darauf in Dresden hatte ſie in den Zauberſpiegel blicken laſſen, der ihre eigenen, ſchwankenden Ideenphänomene in beſtimmteren Umriſſen ahnen ließ und die Berückten mit der unwiderſtehlichen Kraft der Beſeſſenheit begabte. Noch immer konnte ſich München als die deutſche Kunſtſtadt bewähren, die einer neuen Idee zum Siege verhilft. Trotz aller neidiſchen Anfechtungen wird München die Kunſtſtadt bleiben, ſolange ſich der Künſtler dort wohl fühlt. Von wenigen Ausnahmen abgeſehen, — die Gerechtigkeit verlangt, die Sonderſtellung Wiens und ihrer eigenartigen Künſtlerſchaft zu betonen, — haben die modernen Kräfte der angewandten Kunſt in Deutſchland die Laufbahn von München aus genommen. Für die meiſten iſt es der Durch-

gangspunkt gewesen. Diese Stadt gibt fortwährend ihre Kräfte an das übrige Deutschland ab und braucht doch niemals zu fürchten, an Begabungen zu verarmen. Es ist kein Zufall, daß sich immer wieder dort die Quellen sammeln, um weiterhin in Deutschland den spärlichen Boden künstlerisch zu befruchten. In keiner Stadt vertragen sich die künstlerischen Gegensätze so gut, nach dem Prinzip des „Leben und Lebenlassen", wie in dem genußfrohen, gemütlichen München, wo der Künstler, gleichviel welchen Grades und welcher Richtung, eine volkstümliche und gesellschaftliche Stellung einnimmt, wie in keiner anderen Stadt der Welt. Trotz aller Gegensätze in der angewandten Kunst und in der Architektur einigt alle Künstler die ihnen gemeinsame Begeisterung für die eigene schöne und fröhliche Stadt und für die noch lebendige entzückende bayrische Volkskunst, die naturgemäß auf diese kulturreiche Bayernhauptstadt und auf das Schaffen ihrer Künstler stark abfärbt. Aus diesem Grunde können nie dort die Gegensätze der künstlerischen Anschauung so unversöhnlich sein, daß sich die getrennten Lager nicht doch über die entscheidende Hauptsache einigen würden. Die Pflege der Volkskunst und Heimatkunde ist tatsächlich der einigende Punkt, in dem sich alle verstehen, mag jeder auch nach einer anderen Fasson selig werden. In diesem Punkte fühlen wir das Herz, das in allen Münchener Künstlern den gleichen Schlag hat, bei den Jungmodernen ebenso, wie bei den Vertretern der älteren Richtung. Künstler, wie die beiden Seidl, Gabriel und Emanuel, Graessel, Thiersch u. a., obwohl sie der älteren Richtung angehören, sind gar nicht alt, sondern lebensfrisch, weil in ihrer Kunst unmittelbares, warmes, volkstümliches Empfinden wirkt, wie der grüne Safttrieb in einem alten Stamm. In diesen Künstlern, wie etwa in Hildebrand und seinem

Kreis und in den verwandten Naturen, wie Theodor Fiſcher, auch Meſſel, iſt ein Können und eine ſouveräne Herrſchaft über die Form, wie ſie nur den Architekten der alten Schule gegeben iſt; mit einer ſolchen hohen Könnerſchaft verbunden, wird ſelbſt ihre überlieferte Formenſprache ein neues Erlebnis, rhythmiſch, volkstümlich, groß und edel in der Auffaſſung und lebensvoll genug, um neben der künſtleriſchen Überlieferung des Volkes ruhmvoll zu beſtehen. An ihnen wird, Gottſeidank, die Unterſcheidung der Künſtler nach den äußeren Stilmotiven zuſchanden. Ihnen hat München und die Städte, wo ſich ihr Wirken entfalten konnte, unendlich viel zu verdanken. Warum ſollte dieſes im deutſchen Volkstum ſo feſt verwurzelte Künſtlerweſen gegen die jungmodernen Triebe, die ſich als eine neue Blüte am alten Stamm immer hoffnungsvoller entfalten, im tiefſten Grunde ſchlecht zu ſprechen ſein? Gar keine Spur! In München ganz beſtimmt nicht. Wer unüberwindliche innere Gegenſätze konſtruieren wollte, kennt einfach die Münchener Künſtler nicht. Die Ausſtellung 1908 beweiſt, daß ſich dort die Jungen und die Alten in der Hauptſache immer zu finden wiſſen und Hand in Hand gehen, wenn es das lebendige Intereſſe der Kunſt erfordert.

München war die erſte Stadt, wo die moderne angewandte Kunſt in Deutſchland eine organiſierte Betriebsform erhielt, durch die Gründung der Vereinigten Werkſtätten im Jahre 1898. In München ſaßen die meiſten Künſtler, ſie hatten jahrelang vorher, mehr der Not gehorchend, als dem eigenen Trieb, neben der brotlos gewordenen Malerei und Plaſtik ſich dekorativen Arbeiten zugewendet, vor allem auf dem Gebiet der Graphik, aber auch auf vereinzelten Gebieten der Handwerkskunſt. Obriſt hatte lange vor dem Erſcheinen Van de Veldes in Deutſchland 1897 durch ſeine neuartigen

Stickereien Staunen und Entzücken erregt, Pankok hatte sich in Möbelformen versucht, ein gleiches taten Berlepsch-Valendas u. a. Der Pan und die Jugend brachten die neuen dekorativen Einfälle, kurz, die Kräfte waren lange vor dem Tag wach und bereiteten die Erscheinungen vor, die nach dem Alarm der Van de Veldeschen Ausstellung in Paris und Dresden 1897 im folgenden Jahre mit stürmischer Entschlossenheit auftraten. Das Jahr 1898, gleichsam das Revolutionsjahr, darf man daher als das offizielle Geburtsjahr der modernen Bewegung in Deutschland bezeichnen. In München war der Boden reif. Eine Ausstellung für Kunst im Handwerk im Glaspalast 1897 brachte die Beweise, daß die Künstler in München schon lange im stillen an der Erneuerung des Kunstgewerbes gearbeitet hatten, und daß es nur eines äußeren Anstoßes bedurfte, um die angesammelten Kräfte in Fluß zu bringen, die Dämme, die der akademische Dünkel und das zünftlerisch eingeengte Handwerksdenken errichtet hatten, niederzureißen und die wundervollste, segensreichste, revolutionierende Bewegung, wie sie Deutschland seit mehr als hundert Jahren nicht gesehen hat, hervorzurufen. Der Künstler bemächtigte sich des Lebens. War er bis dahin als gelinde Schmach empfunden, wenn der künftige Maler oder Bildhauer ein Plakat, einen Buchschmuck oder einen sonstigen dekorativen Entwurf zeichnen mußte, um das Leben zu fristen, so war jetzt um die Sache des Kunstgewerbes ein begeisterter Wettbewerb unter den Künstlern, die ihre Staffelei und ihren Modellierton verließen, um sich den Aufgaben des Alltags zu widmen. Es war allen klar geworden, daß die Kunst zu dem von allen guten Geistern verlassenen Gewerbe zurückkehren müsse, um ihren eigentlichen Bestimmungen nach dem Leben zu dienen und den Ausdruck des Schönen in allen Erscheinungen des menschlichen Daseins zu befestigen. Die

Erfahrungen dieſer Ausſtellung im Münchener Glaspalaſt 1897, die gleichzeitigen künſtleriſchen Ereigniſſe des Auslandes, die blendend und berückend in den Geſichtskreis Deutſchlands treten, das Drängen und die Unruhe der erwachten Kräfte einer Künſtlerſchaft, die nach neuen Auswegen ſuchte, gaben die Veranlaſſung zu einer ſolchen Gründung, wie die Vereinigten Werkſtätten, die unter der Leitung des Malers O. F. Krüger die beſten aufſtrebenden Talente um ſich ſcharten und die gute Sache mit Namen decken konnten, die von vornherein einen vollen Klang hatten. Neben Hermann Obriſt und Richard Riemerſchmid wurden die Architekten Theodor Fiſcher und Martin Dülfer genannt. In dem Mitarbeiterkreis ſtanden ferner und kamen ſpäter hinzu: Bernhard Pankok, Theo Schmutz-Baudiß, Bruno Paul, Karl Groß, Margarete von Brauchitſch, Paul Hauſtein, W. von Debſchitz u. v. a. Das hiſtoriſche Verdienſt Münchens, zuerſt einen entſcheidenden Schritt um die Sache der modernen Kunſt getan zu haben, muß ausdrücklich hervorgehoben werden. Eine Gründung, wie die Vereinigten Werkſtätten in München wäre damals und iſt ſelbſt heute noch in keiner anderen Stadt möglich, Wien ausgenommen. Das Gründungsprogramm der Vereinigten Werkſtätten klingt für das Sturmjahr 1898 verzweifelt klug und ernſt. Es wollte die heimiſche Kunſt fördern, gegen die Ausländerei ankämpfen und eine lebendige Beziehung zwiſchen Künſtler, Herſteller und Abnehmer ſchaffen. Das iſt tatſächlich ein Programm, das bis heute noch nicht erſchöpft, ja, es iſt im Laufe der Jahre nur aktueller geworden, viel mehr, als im Anfang, da es ſich doch damals hauptſächlich um den Kampf um die Form handelte. Heute ſtehen die Grundſätze feſt und das Ziel iſt, dieſe Grundſätze der Sachlichkeit und Gediegenheit auf alle Lebensgebiete auszudehnen. Die lebendige Beziehung zwiſchen

Künſtler, Herſteller und Abnehmer auf Grundlage der Qualität zur gegenſeitigen Förderung und Veredlung des Lebensbildes herzuſtellen, wird die Hauptarbeit der nächſten Jahre ſein. Dieſe nächſten Jahre werden die Konſequenzen aus der Kunſtbewegung der vergangenen zehn Jahre ziehen und die Anwendung auf allen Gebieten der Produktion und des Kulturlebens ſichern. Die Vereinigten Werkſtätten in München ſtellten eine für Deutſchland ganz neuartige Betriebsform dar, indem ſie zum Unterſchied von anderen, rein kaufmänniſch-induſtriellen Unternehmungen den Betrieb auf eine künſtleriſche Grundlage ſtellten und kein anderes Richtmaß gelten ließen als die künſtleriſchen Eigenſchaften eines Entwurfes oder Gegenſtandes in der gegebenen modernen Auffaſſung. Ein Geſellſchaftskapital wurde aufgebracht, die paſſenden Entwürfe der modernen Künſtler in München wurden angekauft und zur Ausführung gebracht und ſpäterhin in eigenen Werkſtätten unter der Aufſicht der Entwurfskünſtler hergeſtellt. Die Vereinigten Werkſtätten als eine künſtleriſche Organiſation unterſchieden ſich von anderen kunſtgewerblichen Unternehmungen dadurch, daß ſie nur künſtleriſche Gedanken zur Ausführung brachten, dieſen künſtleriſchen Gedanken eine paſſende ſachgemäße, von Laienmeinung unbeeinflußte Ausführung ſicherten, durch gute Arbeit auf das Publikum erziehlich wirkten und ſchließlich den Künſtlern, die gewöhnlich in geſchäftlichen Sachen Kinder ſind, die Sorge um die praktiſche Verwertung abnahmen und ihnen zugleich ein anſtändiges Honorar ſicherten. Die Vereinigten Werkſtätten hatten, wie ſich leicht denken läßt, ſchwere Kriſen durchzumachen. Aber ſie haben ſich, was das Entſcheidende iſt, behauptet und gehen ſeit der Berliner Berufung Bruno Pauls, ihres Hauptmitarbeiters und ſeit ihrem gleichzeitigen Zuſammenſchluſſes 1907 mit anderen Kunſtwerkſtätten, einer

großen geschäftlichen Zukunft entgegen. Diese anderen Werkstätten sind die Werkstätten für Wohnungseinrichtung Karl Bertsch in München und die Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst Karl Schmidt, von denen noch die Rede sein wird. Es muß anerkannt werden, daß der geschäftliche Leiter der Vereinigten Werkstätten, Maler Krüger trotz der ihm nachgesagten Unduldsamkeit, verdienstvolle Eigenschaften entwickelt hat, organisatorische und geschäftliche Instinkte, die sich in den schweren Zeiten bewähren mußten, und die um so mehr überraschen, weil angeblich Künstler von geschäftlichen Dingen nichts verstünden. Trotzdem die Erzeugnisse der Vereinigten Werkstätten in München, namentlich in den ersten Jahren vielfach an den Kinderkrankheiten der Entwicklung litten, wurden dennoch die Aufgaben auf eine äußerst vernünftige und praktische Art gestellt. Während die Künstlergruppe in Wien um den höchsten Ausdruck der modernen Raumkunst rang und einen monumentalen Stil in der Architektur, Malerei, Plastik und den verwandten, sogenannten niederen Künsten entwickelte, so weit im Ausstellungsrahmen von Entwicklung die Rede sein kann, haben die Münchener Künstler mit den Vereinigten Werkstätten von vornherein ganz praktische bürgerliche Aufgaben des Alltags gewählt und ihre Kräfte an Lösungen versucht, für die ein greifbares Bedürfnis vorlag. Sie hatten den Mut, im kleinen alles zu wagen, was das Leben von ihnen verlangen konnte. Auf ihren Ausstellungen fand man vollständig eingerichtete Wohnräume mit allem Kleingerät, die künstlerische Lösung von Hausgärten, Balkon- und Zimmergärten, die geeignete Aufstellung von Plastiken und Brunnen in Verbindung mit Gartenanlagen; sogar die künstlerische Umgestaltung des Friedhofes wurde versucht. Mochten auch wir von unserem Wiener Standpunkt mit hochentwickelten Geschmacksanforderungen

und ſtrengen Grundſätzen nicht immer mit den Löſungen einverſtanden ſein, ſo entſchädigte reichlich der volkstümliche heimiſche Einſchlag, der in Bayern immer liebenswürdig iſt. Es war immer eine Freude, zu ſehen, wie in München die Künſtler trotz ſchwieriger äußerer Lebensumſtände friſch zupackten und ſelbſt im kräftigen Danebenhauen die Anmut bewieſen, die in der Kraft liegt. Neben den Vereinigten Werkſtätten haben ſich in München eine Anzahl künſtleriſch ernſt geſinnter Betriebe entwickelt, wie die Werkſtätten für Wohnungseinrichtung Karl Bertſch, die gemeinſam mit Adalbert Niemeyer und Willy Beckerath arbeiteten, in einer ſehr ſachlichen, vornehm zurückhaltenden und ſtrengen Formauffaſſung, die ſich an dem Wiener Vorbild geläutert hat. Endlich hat ſich in München eine Anzahl von Spezialwerkſtätten auf moderner Grundlage für die einzelnen kunſtgewerblichen Gebiete, wie Porzellan, Metallbearbeitung uſw. ausgebildet, was ich für einen beſonderen Vorzug halte und wofür München und Bayern mit ſeinem verhältnismäßigen Reichtum an Handwerksüberlieferung einen günſtigen Nährboden gibt. Es ſind Betriebe, Werkſtätten und Verkaufsſtellen, die auf moderner künſtleriſcher Auffaſſung beruhen und ſich grundſätzlich von den zahlloſen gewerblichen, induſtriellen und kaufmänniſchen Unternehmungen unterſcheiden, die den neuen künſtleriſchen Gedanken bloß als eine vorübergehende Mode, die man ſo mitmachen muß, betrachten und ſich beſtenfalls der neuen Arbeiten zeitwillig als Aushängeſchild und Deckmantel bedienen, dahinter ſich die gewöhnliche Schundproduktion verbirgt, die maſſenhaft hergeſtellt, ſchlimmer und vergiftender wirkt, als die Schundromane, weil ſie nicht nur den Wert der guten Arbeit, das Können des Arbeiters und ſomit die Grundlage einer echten Volkswirtſchaft und eines untrügeriſchen Volkswohlſtandes

zerstört, sondern auch die edelste Kraft des Volkes vernichtet, seine Fähigkeit das Schöne zu erkennen und zu lieben, in allen Formen, im Schaffen wie im Handeln, zu betätigen.

Unter den deutschen Firmen, die nicht vorwegs von Künstlern oder auf künstlerischer Grundlage ins Leben gerufen worden sind, ist eine Anzahl zu nennen, die sich hoch über den üblichen Durchschnitt erhebt und die Entschlossenheit zeigt, ihre Produktion entscheidend auf die neue künstlerische Kraft und auf die Grundsätze der Gediegenheit und Echtheit zu stellen. Solche Firmen, die täglich an Zahl und Ausdehnung zunehmen, verkörpern am sichtbarsten die Bedeutung und Macht des neuen Kunstgedankens für die deutsche Kultur. Die Produktionsveredlung und ihre unberechenbare kulturelle und wirtschaftliche Tragweite ist eines der wertvollsten Ergebnisse der modernen Bewegung. Diese Elite von Firmen wird für eine künftige Wirtschaftspolitik den wichtigen Beweis erbringen, daß der dauernde Erfolg nur auf die Qualität in künstlerischer, materieller und gewerblicher Hinsicht gegründet sein kann, und daß diese Qualität der Erzeugung nicht möglich ist, ohne die menschliche Qualität der Hersteller, und sei es auch des einfachsten Arbeiters, eine Erkenntnis, die zu einer ganz neuen, vorurteilslosen Auffassung der sozialen Frage führt und in der Erzeugungstendenz der Werkschaften und Betriebe eine immer größere Rolle spielen wird.

Wir sehen ganz deutlich, wie sich die künstlerischen Grundsätze weit über das Gebiet der sogenannten angewandten Kunst hinaus in einem immer weiteren Umkreis der gewerblichen und industriellen Erzeugung geltend machen und das Lebensbild der heutigen Zeit einer durchgreifenden Umgestaltung unterwerfen. Der Gedanke ist gar nicht abzuweisen, daß selbst die rein ingenieurmäßige mathematisch-konstruktive Eisentechnik sich künftig ganz hervorragender form-

ſchöpferiſcher Künſtler bedienen wird, um den rein techniſchen Einrichtungen, den Eiſenkonſtruktionen und den Werken der Verkehrstechnik die vermenſchlichte, künſtleriſch konſtruktive Geſtaltung zu geben, worin Anfänge und Beiſpiele im einzelnen ſchon gegeben ſind, wenn man an die neuen Paſſagierzimmer der deutſchen Lloydſchiffe denkt, an die vereinzelten Verſuche hinſichtlich der Automobil- und Waggonfabrikation, an die Berufung eines Künſtlers wie Behrens ſeitens der Berliner Allgemeinen Elektrizitätsgeſellſchaft.

Unter den künſtleriſch gutgeſinnten Firmen privater Unternehmer (zum Unterſchied von den früher beſprochenen, von Künſtlern ins Leben gerufenen Werkſtätten und Betrieben) nimmt die Firma Dresdener Werkſtätten für Handwerkskunſt Karl Schmidt (neueſtens ſtatt „Dresdner" unter dem Titel „Deutſche Werkſtätte uſw." eingetragen) einen beſonderen Rang ein. Sie haben das faſt hiſtoriſche Verdienſt, daß ſie nach entſprechender innerer Vorbereitung ſchon in dem berühmten Jahre 1898, alſo faſt gleichzeitig wie die Münchener Vereinigten Werkſtätten auf künſtleriſcher Grundlage ins Leben getreten ſind. Während andere kunſtgewerbliche Unternehmer und Firmeninhaber nur zögernd und mit vielem Vorbehalt dem neuen, in die Welt gekommenen Gedanken folgten, ihn widerriefen, verleugneten, kompromittierten und als vorübergehende Mode auszuſchinden dachten, war Karl Schmidt klug und talentvoll genug, ſeinen anfänglich kleinen Tiſchlerbetrieb von vornherein auf die moderne Bewegung zu ſtellen und von ihr tragen zu laſſen. Schmidt war Tiſchlergeſelle, Autodidakt, mit einem ſiegreichen Optimismus und ſtarken, geſchäftlichen Inſtinkten begabt, in Gedanken kühn und phantaſtiſch, im Handeln rechneriſch und erwägend, ethiſch geſtimmt bis zur Verklärung und zugleich nüchtern und

geschäftlich zupackend in der Praxis, eine Quäkernatur, ein Pietist, gotterfüllt und geschäftsklug, innerlich zu gesund für bloße Tartüfferie, wenn auch bürgerlich begrenzt in den Geschmacksäußerungen, eine eigenartige Mischung von Seelenhirten und Geschäftsmann, ein sanfter Mensch mit starkem Griff, der vorwärtskommen muß in einer Welt, die so krüppelhaft und innerlich verarmt ist, daß ein erhöhtes Pflichtbewußtsein innerhalb der Fabrikation geradezu als eine ungewöhnliche Ausnahme erscheint, und die Weihen einer sozialen ethischen Mission empfängt. In dieser Richtung ist vorwiegend die vorbildliche Kraft und die Erfolgsicherheit der Dresdener Werkstätten zu suchen. Der Geist Ruskins und Morris' schwebt, was unausbleiblich ist, über die Welt und beginnt auch in Deutschland zu wirken. In der modernen Kunstliteratur Deutschlands zeigt sich ein Niederschlag dieses Einflusses, und dieser Niederschlag findet in Schmidt eine aufnehmende, richtig gestimmte Seele. Aber die Ideen der Erneuerer des englischen Kunsthandwerks wirken hier nur auf eine sehr mittelbare Weise, denn die Dresdener Werkstätten sind als Betrieb nicht anders organisiert wie jede gewöhnliche deutsche Möbelfabrik, nur mit dem Unterschied, daß in den Dresdener Werkstätten ein sehr anständiger freundlicher Ton herrscht und der Firmeninhaber bemüht ist, seine Arbeiterschaft an den ihn beschäftigenden Kulturproblemen geistig zu interessieren. Tatsächlich aber steht die Wiener Werkstätte, von Künstlern wie Joseph Hoffmann und Kolo Moser ins Leben gerufen, sowohl was die praktischen Arbeitsverhältnisse, als auch was die handwerkliche Qualität betrifft, den Idealen Ruskins und Morris' viel näher als die Dresdener Werkstätten. Der gute Ton indessen sichert den letzteren eine Elite von Arbeitern, die

noch eine gewisse Handwerkstüchtigkeit besitzen und auch unter schlechten Verhältnissen auf Qualität hinarbeiten würden, weil sie nicht anders können. Wodurch sich aber die Dresdener Werkstätten vor jedem anderen gewöhnlichen Unternehmen hervorragend auszeichnen, ist der erwähnte, vom Anfang an betonte Grundsatz, nur nach zeitgemäßen künstlerischen Entwürfen arbeiten zu lassen, unter voller Wahrung der künstlerischen Autorschaft. Schmidt vermied den schweren taktischen Fehler des kleinlichen, egoistischen und vorsichtigen Unternehmertums, das den Künstler zu vermeiden oder durch untergeordnete anonyme Kräfte zu kopieren sucht, sondern er stellte die Künstler, deren Entwürfe er ausführte, — er führte nur künstlerische Entwürfe aus, — in den Vordergrund. Alle künstlerischen Kräfte, die ihm in seinen Anfängen in den Wurf kamen und von denen er Gutes erhoffte, mußten für ihn zeichnen. Dabei war er rechnerisch klüger als die Münchener Vereinigten Werkstätten, indem er die Künstler mit Tantièmen an dem Verkauf der betreffenden, nach ihren Entwürfen hergestellten Gegenstände beteiligte und auf diese Weise durch Vermeidung des Ankaufshonorars sein Budget vor Überlastung schützte. Schon nach wenigen Jahren gelang ihm in Dresden eine Ausstellung unter dem Titel „Haus und Herd", in einem Umfang und in einer Form, wie man es dem kleinen Tischler vorher niemals zugetraut hätte. Den streng eingehaltenen Grundsätzen der Dresdener Werkstätten zufolge kamen nur Künstler zum Wort, wie Baillie Scott, Gußmann, Kreis, Groß, Kleinhempel, Walther, M. Junge und andere. Späterhin tritt in der Produktion der Dresdener Werkstätte die künstlerische Physiognomie Richard Riemerschmids beherrschend hervor. Seit jener Ausstellung „Haus und Herd", als einer außerordentlichen Kraft- und

Talentprobe des jungen Unternehmers, hatten die Dresdener Werkstätten das Feld gewonnen. Sie besitzen einen Arbeiterstand, der innerhalb gegebener Möglichkeiten zu Qualitätsleistungen berechtigt, wenngleich das bisher geleistete noch sehr steigerungsfähig ist. Die Sorge für einen veredelten Nachwuchs hat den Unternehmer bestimmt, die allseitige Lehrlingsausbildung selbst in die Hand zu nehmen und eine Lehrlingsschule mit Lehrwerkstätten dem Betrieb anzugliedern. Diese Schulgründung beruht auf dem Gedanken, daß der bleibende Erfolg des modernen Kunstgewerbes von der Steigerung der Leistung auf handwerklicher Grundlage abhängt. In dem Vorsatz des Unternehmens, das kulturelle Niveau durch die Veredlung der Arbeit zu steigern und auf diese Steigerung den wirtschaftlichen Erfolg zu gründen, liegt die Kraft eines überzeugenden Beispiels. Um ein Volk herunterzubringen, braucht man nur seine Arbeit und seine Leistungsfähigkeit zu verschlechtern; um ein Volk zu heben, gibt es kein besseres Mittel, als seine Arbeit zu veredeln und die Arbeitsfreude zu stärken. Von der Höhe der gewerblichen Arbeit hängt die Höhe der nationalen Kultur ab. Es gibt keine höhere Bildung als die Fähigkeit, edle Arbeit hervorzubringen oder edle Arbeit zu erkennen und zu fördern. Die Hervorbringung solcher Arbeit erfordert den Einsatz der besten menschlichen Kräfte, weil keine Arbeit gut getan werden kann, wenn nicht die Seele an der Leistung der Hand beteiligt ist. Von diesen Gesichtspunkten ist die Schule geleitet; dieselben Gedanken in die Tat umzusetzen und in der Produktion zu betätigen, ist das Ziel der Dresdener Werkstätten und vor allem die Sehnsucht ihres schöngesinnten Unternehmers. Weder überspannter Idealismus, noch unrealisierbare Phantasiegebilde liegen diesen Bestrebungen zugrunde, sondern die einfache, nüchterne Erwägung,

daß nicht der einseitige Geldstandpunkt, sondern vielmehr die Erfüllung weitausgreifender Kulturpflichten dem künftigen Unternehmertum Bestand und Fortkommen verleihen kann. Diese Forderung mag heute noch ungewöhnlich und mit dem herkömmlichen Begriff eines normalen Unternehmerwesens nicht vereinbarlich erscheinen. Die Zukunft aber wird ein Unternehmerwesen, das seine Kulturpflichten dauernd versäumt, in das Gebiet des Anormalen verweisen.

Die Dresdener Werkstätten wuchsen aus innerer Notwendigkeit; aus der kleinen Werkstätte, die vor zehn Jahren zu arbeiten begann, ist heute ein großer Betrieb geworden, der seit 1907 unter starker Kapitalassoziation mit den Vereinigten Werkstätten, München, und den Werkstätten für Wohnungseinrichtungen, Karl Bertsch, ebenfalls München, sich verbündet hat. Diese Verbindung bezweckt gemeinsames Vorgehen, wie Errichtung von neuen Fabriken in München und Bremen, Gründung von Verkaufsstellen in deutschen Städten, vor allem in Berlin, Durchführung von Ausstellungsaufgaben und ähnlichen Maßnahmen, wobei jedoch jeder der vereinigten Betriebe selbständig und in der technischen und künstlerischen Leitung wie bisher ziemlich unabhängig bleibt. Das intensive Wachstum eines Betriebes wie die Dresdener Werkstätten, legten dem Inhaber die Ausführung einer Lieblingsidee nahe, die Verlegung des Betriebes auf das Land in der Nähe von Dresden und die Gründung einer Gartenstadt. Umfassende Vorarbeiten sind bereits getan, um den Plan in absehbarer Zeit zu verwirklichen. Die Mittel sind gegeben, das Land erworben und die Pläne sind ausgearbeitet, um in den nächsten Jahren die Gartenstadt Hellerau mit den neuen Werkstättenbauten, den Familienhäusern und Einzelhäusern der Arbeiterschaft und der Gartenstadthäuser entstehen zu

ſehen. Die Gartenſtadt Hellerau ſoll zeigen, wie groß die kulturfördernde Wirkung eines Unternehmens ſein kann, wenn dieſes ſeine Aufgaben ſehr hoch und ſehr ernſt nimmt.

Es entſteht die Frage, ob und inwieweit der Großbetrieb in der Erzeugung kunſtgewerblicher Gegenſtände die Qualität verbeſſern kann. Bedeutſame Leitſätze der Erneuerer des Kunſthandwerkes in England, Ruskin und Morris, haben in dem kunſtgewerblichen Denken und in den damit verbundenen Kulturbeſtrebungen Deutſchlands Eingang gefunden und bewirken eine ſehr beachtenswerte Verſchiebung der Schwerpunkte. Die deutſche Kunſtbewegung ſetzte, wie erwähnt, mit rein künſtleriſchen Antrieben ein, nach und nach aber hat ſich ſicherlich unter dem mittelbaren Einfluß der großen engliſchen Reformer das Schwergewicht von der künſtleriſchen Seite auf das ethiſche und ſoziale Gebiet verſchoben. Der Markt verlangt keinen originellen Entwurf, keine intereſſante und neuartige Linienführung an den Möbeln, ſondern vollendete Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit; man ſieht vielleicht auch wieder auf Schönheit und Gediegenheit der Ausführung. Die neuen künſtleriſchen Grundſätze ſtehen feſt, wenn auch da und dort noch Meinungsverſchiedenheiten herrſchen, ſo iſt kein Zweifel mehr über die weitere künſtleriſche Entwicklung. Dieſe Entwicklung wird in der Hauptſache darin beſtehen, daß die auf dem Gebiet der angewandten Kunſt gewonnenen Anſchauungen auf die anderen Schaffensgebiete übertragen und zur Veredlung des geſamten Lebensbildes führen werden. In England hat ſich dieſer Entwicklungsgang in einzelnen hervorragenden Beiſpielen vollzogen; die ausgezeichneten Arbeiterdörfer Port Sunlight und Bourneville zeigen bereits die allſeitige Anwendung der Kunſtlehren Ruskins und ſeines Schülers Morris; ein weiterer Schritt von unabſehbarer Tragweite

war die englische Aktion zur Gründung von Gartenstädten durch Ebenezer Howard. Diese Beispiele haben auf Deutschland gewirkt und hier ähnliche Probleme aufgerollt. Wenn sie zur Veredlung des Industriecharakters und der Industrieerzeugnisse beitragen und die häßlichen Fabriksorte in gerne aufgesuchte Orte der Schönheit und Fruchtbarkeit, der freudigen Arbeit und der allseitigen edlen Gesittung umwandeln, ist eine ungeheure Aufgabe getan. Wie schwierig diese Aufgabe auch sein mag, sie wird getan werden müssen, wenn das Volk gesund, schön und glücklich, sein Wirtschaftsleben wahrhaft gedeihlich und der Staat mächtig sein soll, der es niemals durch den Zwang, sondern durch die Freiheit seiner Bürger wird. Aber kann der höchste Begriff von Arbeitsschönheit und Qualität im künstlerischen Sinne restlos von der Industrie geleistet werden? Die Erneuerer des Kunsthandwerkes in England hatten eigentlich nur das Handwerk vor Augen und waren Feinde der Industrie, von der sie nichts hofften. Diese Industriefeindschaft ist natürlich ein überwundener Standpunkt. In künstlerischer Auffassung kann die Industrie fruchtbar, veredelnd und schöpferisch wirken, eine Fülle von neuen Formideen mit der größten Raschheit und auch in verhältnismäßig guter Ausführung in die Welt setzen, den kleinsten Haushalt mit sachgerechten, anständigen Dingen versehen, das Leben ihrer Arbeiter, ihres wirtschaftlichen und geistigen Haushaltes, wie die berühmten Gartenstadtbeispiele zeigen, auf eine ungeahnte Höhe bringen, gleichsam die Armut in ihrer drückenden und peinigenden Form abschaffen, aber sie wird niemals den künstlerischen Geist der beseelten Handarbeit ersetzen. Und wir werden, je vollkommener, geschmackvoller und kulturreicher die Industrieerzeugnisse werden, mit ebenso großer Sehnsucht nach den künstlerischen Leistungen der Handarbeit verlangen. Es

iſt ein großer Irrtum zu glauben, daß unter allen Umſtänden die heutigen kleinen Betriebe vor den großen Betrieben untergehen müſſen, weil ſie dieſen wirtſchaftlich nicht ſtandhalten können. Die kleinen Betriebe, insbeſondere auf dem Gebiet der angewandten Kunſt, können erfolgreich neben der großen Induſtrie beſtehen, wenn ſie den unerſetzlichen Geiſt der künſtleriſchen Handarbeit zu ihrer Aufgabe machen. Niemals wird die Maſchine die Hand erſetzen können, niemals wird die Menſchheit auf jene alten Techniken und Handfertigkeiten verzichten, die mit dem Begriff menſchlicher Kunſt untrennbar verbunden ſind. Im Zeitalter des Großbetriebes müſſen notwendig die Kleinbetriebe wachſen, allerdings unter der Vorausſetzung, daß ein neuer Geiſt, die ganze künſtleriſche und menſchliche Bildung unſerer Zeit, in den kunſtgewerblichen Kleinbetrieb eindringt. Die allgemeine Bildung will ſich in ihren Grundlagen verändern und auf gewerblicher Grundlage neu aufbauen. Die Lehrwerkſtätten, die eine kommende Schulangelegenheit ſind, werden Menſchen erziehen, die bereit und befähigt ſind, in eigenen Werkſtätten und im ſtillen künſtleriſche Handarbeit von höchſter Qualität zu leiſten, für die im Fortſchreiten der künſtleriſchen Bildung immerwährend die Nachfrage ſteigen muß. England bietet bereits ſolche Beiſpiele, für die William Morris ein Vorbild war. Auch der Großbetrieb, namentlich auf kunſtgewerblichem Gebiet, wird, wenn er wirklich das höchſte an Qualität leiſten will, auf den Kleinbetrieb und Werkſtätten für Handarbeit mit ſelbſtändigen künſtleriſchen Meiſtern und mit möglichſt großer wirtſchaftlicher Unabhängigkeit zurückgreifen müſſen. Tritt aber nicht die Gefahr einer neuen Heimarbeitsinduſtrie mit aller Abhängigkeit und Hilfloſigkeit in den Geſichtskreis? Die Erfahrung wird's lehren. Im Zeitalter der Eiſenbahnen und des Weltverkehrs wird

mehr gewandert als in früheren Jahrhunderten; im Zeitalter der Industrie und der Maschinenproduktion wird geistvolle Handarbeit in größerem Umfange nötig sein als je zuvor. Der größte Unternehmer der Zukunft ist der schöpferische Unternehmer, der es versteht, auf gemeinsamer kapitalistischer Grundlage hochqualifizierte Meisterkleinwerkstätten, wo künstlerische Handarbeit geleistet wird, mit persönlicher Selbständigkeit und Freiheit aufrecht zu erhalten, und ihnen nichts abzunehmen, als die Sorge der Verwaltung, des Verkaufes, der Beschaffung von Arbeit und Aufträgen und die kulturfördernde Erziehung eines weiten, das ganze Volk durchdringenden Interessentenkreises, wenn ihn nicht die Gewinnsucht zum rücksichtslosen Ausbeuter macht, was im kapitalistischen Zeitalter allerdings mit Recht zu befürchten ist. Ein solcher Kollektivbetrieb kleiner hochstehender kunstgewerblicher Spezialwerkstätten, die unter gemeinsamer künstlerischer Leitung alle kunsthandwerklichen Gebiete umfassen, kann sich nur auf eigenem Grund und Boden mit eigener Verfassung und in einem eigenen neuen Stadtwesen entfalten. Die Gartenstädte erschließen eine solche Möglichkeit. Die alten Lebensformen kehren immer wieder, wenn auch in veränderter Erscheinung. Der hochstehende künstlerische Gewerbefleiß einzelner Orte im 18. Jahrhundert und vorher entwickelte sich um die hochkultivierten Bedürfnisse des Aristokraten alten Schlages. Dieser war freilich kein Unternehmer im heutigen Sinn. Dieser Konsument ist abgelebt, aber er kann in neuer Form zahllos wieder erstehen, wenn die Geschmacksveredlung und die Fähigkeit, hervorragende Arbeit zu lieben und zu erwerben, fortschreitet. Dann werden Orte der edlen Erzeugung wieder erstehen und für die künstlerische Kultur eine neue Zeit schaffen. Der hochgesinnte Unternehmer, der auf kollektivistischer

Grundlage ſolche Orte der ſchönen Erzeugung gründet und gleichſam das Majorat über die neuen geprieſenen Orte der Schönheit durch perſönliche Tüchtigkeit und Rechtlichkeit erwirbt, iſt der Ariſtokrat der Zukunft.

Aber auch wenn dieſer Gedanke eine Utopie bleiben muß, ſo iſt ſchön daran zu denken und viele ſind, die auf ihn ihr Steuer gerichtet haben.

Bruno Paul.

Eine unwillkürliche Geberde zum Grotesken zeigt das Wiedererwachen der Kunſt an. Die jungen Künſtler, die vor zehn Jahren das akademiſche Philiſterröcklein abgeſtreift hatten, begannen das Leben kritiſch anzufaſſen, umzudeuten und umzuformen. Ihre Kraft, von der niederträchtigen, ſpießbürgerlichen Zahmheit erlöſt, war nicht abgeklärt, Gott ſei dank, ſie war friſch und ungeberdig, unausgegoren, ideenreich und fruchtbar, voll ſtarker Triebkraft, kurz im Werden. Sie wollte ſich auszeichnen, wollte hervorbringen, wollte nie Geſehenes ſichtbar machen. Ihr Ziel war nicht das Typiſche, ſondern das Charakteriſtiſche, nicht das Allgemeine, ſondern das Perſönliche, nicht das Übereinſtimmende, ſondern das Unterſcheidende. Es gibt kein typiſches Kunſtwerk, es gibt nur ein typiſches Handwerk. Die zauberhafte Macht dieſes Unerwarteten, ſich Unterſcheidenden, Charakteriſtiſchen iſt ſtets ſo groß, daß es ſelbſt ihren Entdecker und Hervorbringer, den Künſtler, in eine Art Rauſch verſetzt, ihn zum leidenſchaftlichen Prieſter der eigenen Sache macht, mitunter zum Tragiker und Märtyrer. Das Charakteriſtiſche beherrſcht die Form, wächſt bedeutſam heraus, unterjocht alle Merkmale, die ſelbſtverſtändlich und allgemein ſind und ſiegt mit jener kühnen Geberde, die ein wenig Groteske iſt, ein wenig Karikatur. Es liegt eine gewiſſe Logik darin, daß ein Simpliziſſimus-Zeichner Raumkünſtler wird. Die Simpliziſſimus-Zeichner haben in Deutſchland die fruchtbarſte Kritik geübt. Die in der draſtiſchen Ehe des Schalkes Spott mit der ehrwürdigen Frau Wahrheit gezeugte Satyre verſchärft die Merkmale des Weltbildes bis zur Übertreibung, Verzerrung und Grimaſſe. Sie iſt ein teufliſches Geſchöpf mit den boshaften Zügen des Vaters im Antlitz, unheilig,

läſterlich und abſchreckend, zu innerſt aber von dem Geiſt der Mutter erfüllt, gerecht, prieſterhaft, edelſchulmeiſterlich. Der Genius in Bulboggengeſtalt auf den angebeteten Drachen „Konvention" losgelaſſen. Alle modernen Künſtler mußten ſich mit dieſem Geiſt der edlen Auflehnung wappnen, alle mußten gegen den ekelhaften Drachen ausziehen, aber die Negation war nur eine Hälfte der Tat. Die andere ergänzende Hälfte war die poſitive Leiſtung des Neuerfindens, Neuerſchaffens, Neuanwendens. Künſtleriſche Kritik in poſitiver Anwendung wurde angewandte Kunſt. Natürlich war ſie in Deutſchland anfangs von derſelben Geberde zum Grotesken beſtimmt, zur übertriebenen Charakteriſtik, die in der Karikatur bewußt wirkt, freiwillig und komiſch. An den Räumen, Möbeln, Ornamenten, Kleingeräten der Anfangsjahre war ein verwandtes triumphierendes Lächeln zu leſen, wodurch die Mehrzahl dieſer Dinge ihre Zeitgenoſſen entſetzten oder entzückten und ſich als die paſſende Geſtalt der neuen Empfindungen und Stimmungen zu erkennen gaben. Aber das Lächeln an dieſen Dingen iſt nach wenigen Jahren alt und ſtarr geworden, und die unwillkürliche Geberde zum Grotesken an den erſten Möbelformen wirkt nach Jahren mit einer Komik, die leider unfreiwillig iſt. Das Lächeln iſt lächerlich geworden. Nur die Witzblattzeichnung behält ihr unverwüſtliches Leben. Und der Künſtler? Er hat ſeine Kräfte entwickelt und fühlt ſich ſchließlich im Beſitz der giltigen Form. Er iſt mit der Zeit gegangen. Er ſelbſt blickt mitleidig auf ſeine erſten Verſuche zurück und wendet ſich achſelzuckend ab. ein Pfründner, ein Spießer, ein Idiot iſt jeder, der an dem Gang der Dinge etwas auszuſetzen hat und keine Freude an der fruchtbaren Mannigfaltigkeit des Lebens empfindet.

* * *

Zauberhaft ſind die Vorſtellungen, die den Künſtler in dem Jahrzehnt der Entwicklung begleiten. Ein Wirrwarr von Formen zieht ſeit 1897 über den künſtleriſchen Horizont Deutſchlands, jedes Jahr bringt neue, berückende Erſcheinungen, die den Künſtler beunruhigen, ihn anſpornen, ihn unaufhörlich vor neue Probleme ſtellen. Sein Gewiſſen iſt ſo empfindlich, daß es auf jeden Anſtoß reagiert. Es verarbeitet jeden Einfluß, jede Anregung, und die Einflüſſe ſind ſo überwältigend und die Anregungen ſo zahlreich. Der Künſtler nimmt, was er zur Entfaltung und Stärkung ſeiner Kräfte brauchen kann, und er nimmt's, woher es auch kommt. Die Welt entwickelt ſich nicht, der Fortſchritt iſt eine Lüge, nur die Kräfte entwickeln ſich oder gehen zurück, die Kräfte des ſchöpferiſchen Menſchen oder des Künſtlers, und der Fortſchritt iſt nicht weiter als vor Jahrtauſenden. Nur die Form iſt anders geworden, das Geſetz bleibt. Die Formen ſind neu und gebieteriſch, die Ideen ſind machtvoll, geradezu deſpotiſch, und der Künſtler iſt ein modernes Weltkind, empfindſam und empfänglich, er will dieſe herriſchen Ideen und Empfindungen verarbeiten, auf ſeine Art, nach ſeinen Kräften. Er iſt innerlich beſtändig auf der Flucht, ſcheu um alle Ecken, den Erſcheinungen voran oder hinter ihnen her, raſtlos, unaufhörlich ſein Selbſt wechſelnd und doch behauptend. In jedem Jahr, auf jeder Ausſtellung mit einer neuen Phyſiognomie begabt, mit neuen Überraſchungen ausgerüſtet, und doch im Weſen ganz und gar perſönlich. Es iſt unvermeidlich und natürlich, daß ſich in ſeinen Werken aus dieſer gärenden Zeit viel fremder Niederſchlag befindet, aber der Künſtler hat das Fremde aſſimiliert, er war niemals Nachahmer, ſondern Erneuerer nach Maßgabe ſeiner perſönlichen Art. Seine Leiſtungen hatten daher ſtets die Stimmung ihrer Entſtehungszeit und den Nach-

klang einer Botſchaft, die gerade die Geiſter beherrſchte. Der Rhythmus der Van de Veldeſchen Linie, die mikrokosmiſche Ornamentik Pankoks, Obriſts, deutſchtümelnde Derbheit, engliſch-ſchottiſche Raumkultur in wieneriſcher Verfeinerung, lokaliſiert durch einen Schuß Biedermeier, die widerſprechendſten Einflüſſe fibrieren in ſeinem Schaffen nach, ſcheiden wieder aus und beſtimmen den Gang der perſönlichen Entwicklung. Es iſt ganz klar, welche Ideen in der Welt den Sieg behalten haben und das Chaos der Harmonie verwandeln. Alle Künſtler waren in der gärenden Zeit von Stürmen und Ekſtaſen erſchüttert und durchrüttelt, aber das babyloniſche Stimmengewirr hat ſich allmählich aufgelöſt und verebnet in dem einſtimmigen ſanften Chorus, in die Hymne jenes Propheten, der als Moſes der Kunſt die Geſetzestafeln gleichſam wieder vom Berg Sinai holte, und deſſen Verkündigung über die Welt hingeht, ich meine Ruskin und ſeine Jünger in allen Abſchattungen von Glasgow bis Wien. Für alle, auch die eigenwilligſten, iſt die Botſchaft „Wie wir arbeiten und wirtſchaften müſſen" gebieteriſch. Sie beſtimmt das Ziel der modernen Bewegung in der Zukunft. Die maleriſch willkürliche Einzelform wird ſtrenger, organiſcher, ſachlicher und ordnet ſich als einzelnes Glied der Raumkunſt, dem Architekturgedanken des Raumes unter. Die Form geht aus dem reiflich erwogenen Zweckgedanken hervor und erſtrebt ſachliche Vollkommenheit und Gediegenheit. Auf der Dresdener Ausſtellung 1906 bot der Künſtler die reifſte deutſche Leiſtung in dieſer Auffaſſung. Nachdem Sturm und Drang überwunden und die Ziele im perſönlichen, wie im allgemeinen feſtſtehen, grüßt auf der beruhigteren Lebensfahrt von fernab die gelaſſene Heiterkeit des Biedermeiers, die wir in die Räume einfangen möchten, weil in den gefühlſamen Augenblicken des nervöſen Lebens ſoviel Sehnſucht nach einer

Tradition iſt, die genußreiches Behagen aus dem ſicheren Beſitz von Erkenntniſſen verſpricht, um die wir noch anſtrengend ringen müſſen. Das Heimatsgefühl des Städters wurzelt in dieſer Tradition. In ihr iſt Heimatluft wie in den muffigen Zimmern einer alten Tante. In den Räumen des Künſtlers iſt nicht mehr und nicht weniger von dieſer heimiſchen Tradition vorhanden, als ohne Schaden für die künſtleriſche Selbſtändigkeit zuläſſig iſt, gerade ſoviel, um die gemeſſene Eleganz und die ſtilvolle Strenge mit einem Anflug bürgerlicher Behaglichkeit zu mildern.

* * *

Endlich ein deutſcher Künſtler, der ſich als Erzieher zur Eleganz hervortut. Für den durchſchnittlichen Deutſchen iſt die Eleganz ſo ziemlich gleichbedeutend mit Windbeutelei. Der durchſchnittliche Deutſche iſt nicht elegant. Es tut ihm ſehr not. Ein wohlfriſierter Kopf mit aufgedrehtem Schnurrbart und dazu das Widerſpiel von ſchlechtſitzenden, verzogenen Beinkleidern, ausgedrehten Waden und deformierten Schuhwerk, das iſt ein Typus der abgeſchafft werden muß. Eleganz bedeutet ſoviel, daß zu dem gepflegten Haupt- und Barthaar auch gepflegtes Schuhwerk und gepflegte Beinkleider gehören. Eleganz bedeutet formale Harmonie. Wenn der Typ ſoweit reformiert iſt, dann wird er auch für andere Kulturbedürfniſſe zugänglich ſein, dann können in kleinen erzieheriſchen Ausſtellungen andere Probleme der Eleganz und der verbindlichen Lebensart behandelt werden. Wie man den Tiſch deckt, wie man die Blumen anwendet, die Blumen und die Keramik im Zimmer, wie man Bilder hängt und zahlloſe kleine künſtleriſche Reformen im Alltag, die das Leben auf eine angenehme Note bringen. Was alſo fehlt, iſt ein bißchen Eleganz ohne Windbeutelei. In Berlin iſt der Künſtler

auf dem rechten Boden. Dieſe einzige Großſtadt Deutſchlands hat die Anwartſchaft, für den guten Geſchmack den Ton anzugeben, ſobald ſie den Schund überwunden haben wird. Dort gibt es ſehr viel zu reformieren, aber es gibt auch die Organe, die dieſe Reformen bereitwillig aufnehmen. Kurz, Berlin iſt auf dem Wege, Kultur zu bekommen. Dieſer Künſtler erneuert und befeſtigt den Begriff des eleganten Wohnens. Das iſt ſehr wichtig für die Stadt, weil von dem Begriff des eleganten Wohnens zahlloſe Gebote für die verbindliche Lebensform ausgehen, ohne die man in einer ſolchen Menſchenanhäufung nicht exiſtieren kann. Wer ſich von dieſem Künſtler einrichten läßt, und wer möchte das nicht, kommt nach und nach ſelbſt darauf, daß die verzogenen Beinkleider reformiert werden müſſen, um zu den Zimmern zu paſſen. Und mit dieſer Reform hängen hundert andere zuſammen. Das wird ſehr wohltuend ſein; die Leute, die beim leiſen Anklingen eines biedermeierlichen Elementes ſentimental werden, ſollen ſich erinnern, daß die ſeligen Biedermeier Meiſter der eleganten Lebenskunſt waren. Dahin ſollte der Eifer gehen. Viel ſchöne Menſchen ſind, aber geſchmackvolle Menſchen, was mehr bedeutet, ſind wenige. Tiefſinn und Gelehrſamkeit paart ſich häufig mit äußerſter Barbarei und Unkultur; die Bildung iſt eigentlich Unbildung, weil ſie die Pflege des Schönen verſagt. Die ſeltenſte und daher koſtbarſte und geſuchteſte Eigenſchaft iſt heutzutage der gute Geſchmack. Seien Sie ſchön, ſeien Sie geiſtreich, tiefſinnig und gelehrſam, hochgebildet, ſo ſind Sie es nicht, wenn Ihnen der gute Geſchmack fehlt. Haben Sie aber guten Geſchmack, dann haben Sie alles zuſammen. Bruno Paul hat keine aufregend neuen Ideen in die Welt geſetzt, ſeine Stärke beruht nicht in der originellen Erfindung. Die neuen, beherrſchenden Ideen und Gedanken ſind, wie bereits geſagt, von anderen hervorge-

bracht. Die überlegene raumkünſtleriſche Anwendung und Durchführung dieſer Ideen auf allen Kulturgebieten iſt eine Aufgabe geworden, die alle Begabungen reiflich beſchäftigen wird, ſolange, bis ein neues Genie der Welt wieder andere Geſetze gibt. Was die Zeit verlangen darf, verkörpert Paul in hohem Maß. Er iſt der Künſtler des guten Geſchmackes.

Richard Riemerſchmid.

Das Schaffen Richard Riemerſchmids ſtrebt nicht nach der Krone der Kunſt, die der gemeine Verſtand mit Vorliebe „dekadent“ oder „unehrlich“ nennt. Das Werk von Richard Riemerſchmid hat ſeinen Platz weiter unten, an dem Stamm der Kunſt, ganz dicht bei den Wurzeln und iſt genährt aus den Quellen einer volkstümlichen bäueriſchen Überlieferung. Es iſt daher ein etwas knorriges Reis, nicht vergleichbar mit der vornehmen Eleganz eines Bruno Paul oder mit dem Goetheiſch abgeklärten modernen Klaſſizismus von Peter Behrens oder mit der feinen Empfindungsart und dem rhythmiſchen Schwung eines Joſeph Olbrich, auch nicht mit dem wunderlich krauſen elementar phantaſtiſchen Stil Obriſts oder Pankoks, obzwar ſie dieſem Stil nicht ganz weſensfremd iſt; ſie iſt zum Unterſchied von den vorigen derb bürgerlich, kreuzbrav, etwas hausbacken und kerngeſund. In gewiſſer Hinſicht verkörpert ſie vielleicht gerade deshalb am ſtärkſten deutſches Weſen. Unter den Malern, die in die neue kunſtgewerbliche Entwicklung eingegriffen haben, hat Riemerſchmid am früheſten und in ſeiner Art am unbeirrteſten das Streben nach Einfachheit und konſtruktiver Logik ausgedrückt. Seine künſtleriſche Entwicklung verlief demnach ohne merkliche Erſchütterung, ohne Korrektur, ohne Umkehr, was er wurde, war er eigentlich ſchon damals, als er anfing und dann, als er an dem Bau ſeines eigenen Hauſes die Erfahrungen ſammelte, die ihn zum Architekten machten. Seine Bauten, größere Familienhäuſer und Arbeiterwohnhäuſer tragen die ſympathiſchen Züge der bajuvariſchen Abkunft. Seine Möbelformen, nüchtern, klar, praktiſch, derb, ſind nicht nur durch dieſe Tugenden ſondern auch durch die ausgeſprochene Vor-

liebe für die natürlichen und farbigen Eigenschaften des Holzes und für die solide, schreinermäßige Behandlung ausgezeichnet. In vielen Fällen erscheint dem Künstler die bloße Materialschönheit für die ästhetische Wirkung hinreichend. Man kann es an den Metallbehängen seiner Beleuchtungskörper sehen, an der Messing-Wand- und -Deckenverkleidung bei Trarbach, an den verketteten Messingstücken seiner Kaminbehänge, wo die blinkende, wechselvolle, fortwährend belebte Metallfläche zur künstlerischen Mitwirkung herangezogen ist. Riemerschmid war einer der ersten, der den gemaserten Flächen wieder einen künstlerischen Reiz abgewann und durch Verwendung schön gemaserter anderer Holzarten als Füllungsstücke eigenartige und anmutige Wirkungen erzielte. Seine Schränke sind schreinermäßig auf Rahmenwerk gearbeitet mit kleinen Füllungsstücken, die paarweise in der Mitte zusammenrücken und durch die überlegene Flächenverteilung ein gewisses geistiges Leben ausdrücken. Überhaupt ist alles bis in die geringsten Einzelheiten auf eigenes Überlegen und Nachdenken gestellt und auf seine Art organisch und selbständig. Die Kastenmöbel ruhen solid auf Sockeln mit seitlich anstrebenden und hochanschließenden Backen, die Tische, Stühle und sonstigen Sitzmöbel sind auf äußerste Bequemlichkeit und Behaglichkeit berechnet. Die Konstruktionsformen suchen ziemlich ungeschminkt dieses Streben zum Ausdruck zu bringen, mit starker Betonung und Unterscheidung der tragenden und getragenen Teile. Die ornamentale oder dekorative Freiheit ist dort erlaubt, wo sie die Konstruktionslogik nicht verbietet. Im Ornament, obzwar es bei Riemerschmid sparsam auftritt, liegt die besondere Stärke des Künstlers. Die Ideen, vorzugsweise aus der Pflanzenwelt genommen, sind nicht reich und mannigfaltig, aber sie sind mit sehr viel Geschmack und mit dem richtigen Verständnis für ihre Bestimmung ver-

wendet. Ein gewiſſer architektoniſcher Mangel, das Fehlen eines einheitlichen, künſtleriſchen Raumkonzeptes wirkt einigermaßen ſtörend. Viele jener Räume machen den Eindruck, als ob ſie mit lauter einzelnen Stücken angefüllt wären, die ſich nicht zu einer rhythmiſchen Einheit verbinden wollen. Man hat den Eindruck, als ob eines nicht recht zum anderen paſſen würde, obzwar ſie unverkennbar als Schöpfungen eines und desſelben Künſtlers geiſtige Geſchwiſter ſind. Aber dieſe Schwäche ergibt ſich vielleicht aus der künſtleriſchen Tugend, die jedes einzelne Stück mit beſonderer Liebe gleichſam als Selbſtzweck behandelt. Die Möbel gebärden ſich tatſächlich als Einzelweſen, als Charaktere, die ihren eigenen Geſetzen und ihren eigenen Stimmungen folgen und ſich um den Nachbar in demſelben Raum wenig kümmern. Die Möbel treffen ſich nur ſcheinbar zufällig in dem Raum, damit jedes auf ſeine beſondere Art der Annehmlichkeit und dem Lebensbehagen diene. Sonſt herrſcht kein Zwang. Es iſt zu begreifen, daß der Riemerſchmidſche Hausrat geſchätzt und geliebt wird. Er legt den Beſitzern keine Förmlichkeit auf, befreit ſie gleichſam von der geſellſchaftlichen Konvention und gibt ſie dem behaglichen Sichgehenlaſſen einer breiten, derben, häuslichen Gemütlichkeit anheim. Trotz der ungeſchminkten Einfachheit, der bis zur Nüchternheit geſteigerten Konſtruktionslogik, die konzentriertes Denken verrät, ja, ſelbſt trotz der häufig auftretenden Ungeſchlachtheit und der ungefügen, wenig rhythmiſchen Raumkonzeption, iſt ſoviel Treuherzigkeit, ſoviel unbeholfene vierſchrötige Anmut, ſoviel gemütsfrohe Hauspoeſie, ſoviel echtdeutſche, knorrig luſtige Grundſtimmung in Riemerſchmids Kunſt, daß ſie, je länger, je lieber wird, und jenen, die ſie zu beſitzen wünſchen, ans Herz wächſt. Sie hat keine Eigenſchaften, die blenden können oder verführeriſch wirken, ſie

iſt ſogar ein wenig abwehrend, ein wenig rauh, gar nicht zuvorkommend. Aber ihr Weſen iſt treu und verläßlich und wirkt mit einer tiefverborgenen hausväteriſchen Romantik, die wahr und echt iſt, wie das deutſche Volkslied, wie die deutſche Sage, die im heimiſchen Wald, in der heimiſchen Landſchaft, an den langen Winterſpinnrockenabenden erklingt und in der Erinnerung wiederkehrt, wie ein halbvergeſſener ſüßer Kinderreim. Dieſe Kunſt iſt nicht für den Palaſt, nicht für die Häuſer der Vornehmen geboren, ſondern für das ſtille, einfache Glück der gutbürgerlichen deutſchen Familie. Dieſe Kunſt kann ſich in koſtbare Materialien kleiden, kann ſich reich und prächtig auftun und ſcheinbar einem hochkultivierten Luxusbedürfnis dienen, aber nur ſcheinbar, ſie wird in dem vornehmen Kleide immer etwas geſpreizt und grobſchlächtig daſtehen, wie ein einfacher biederer Bürger oder Landmann, der ſich zu ſeinem Unbehagen genötigt ſieht, den Stadtfrack anzuziehen. Sie kann ihr Weſen nicht verleugnen. Man ſieht es gleich, wenn ſich der Künſtler im Stoff vergreift und Mahagoniholz wählt, das für zarte, elegante Formen ein ſo begehrtes, ſchönes Material iſt. Wie ſchwer, faſt plebejiſch, ſehen ſeine Gebilde in dieſem Material aus, verglichen mit den feinen engliſchen Mahagonimöbeln der Sheraton, Chippendale und Hepplewhite und des auf dieſen Vorgängen beruhenden deutſchen Biedermeiers. Wie ausdrucksvoll aber ſind ſeine Schöpfungen in den Materialien, die eine breite, maſſive Behandlung zulaſſen, wie etwa Fichte oder Eiche und ſeiner derbdeutſchen, künſtleriſchen Eigenart entgegenkommen. Der ganze Hausrat gewinnt ein ſprechendes Geſicht, gnomenhaft drollige, luſtige Gedanken blitzen hin und wieder durch und ſetzen humoriſtiſche Lichter auf, wie an der Ornamentik der Türbeſchläge, an der leichten Kurve im Rahmenwerk, an den kauernden Sockeln der Kaſten-

möbel, an der breitbeinigen, konſtruktiv durchdachten Stellung der Tiſche und Stühle, an den gedrungenen, geduckten, bauchigen Steinzeuggefäßformen. Durchwegs Erſcheinungen, die zwar auf die Zweckmäßigkeit hin erdacht, aber dennoch von perſönlich freier, heitergeſtimmter Empfindung getragen ſind, die mit einer leichten, urwüchſigen Schalksnote den würdigen Hausvaterernſt doppelt anheimelnd macht. Der Künſtler hat alles Fremde vermieden und ſein deutſches, inniges, einfaches, jeder Geſte abholdes Weſen dargeſtellt. Dieſes ſchlichte, ungeſchminkte und ehrliche Naturell ſpricht ſich in ſeiner Kunſt aus, die man als den Ausdruck einer guten Menſchlichkeit lieben oder zumindeſt achten lernt, wenn man auch anderen Formauffaſſungen zuneigt. Wenn man den Begriff bürgerlich in dem guten deutſchen hausväteriſchen Sinn nimmt, dann iſt Richard Riemerſchmid der moderne bürgerliche Architekt.

Hermann Obriſt.

Unter den Künſtlern und Kunſttheoretikern vertritt Obriſt den konſequenten Individualismus. „Der Einzige und ſein Eigentum". Man könnte ihn den Max Stirner der angewandten Kunſt nennen. Eine iſolierte Erſcheinung, keine Truppen- oder Cliquennatur, vollkommen im eigenen Schwerpunkt ruhend, auf das Geſetz horchend, das er in ſeinem eigenen künſtleriſchen Empfinden gefunden und dem er unbedingt gehorcht. Einer der ganz Wenigen, die nicht nach außen Umſchau gehalten, ſondern die mehr in ſich geblickt haben und ſich zu vollenden ſuchten, indem ſie auf das innere Geheiß horchten. Er gehört alſo nicht zu jenen Naturen, die auf ein ausgegebenes Programm achten und dadurch künſtleriſch oder ſonſtwie vorwärts zu kommen trachten. Es iſt gar kein Zweifel darüber, daß Hermann Obriſt das Prinzip des Künſtleriſchen am konſequenteſten vertritt, ganz unabhängig von der Frage, wie hoch oder wie niedrig ſeine Kunſt zu bewerten ſei. An eine Bewertung des künſtleriſchen kann man Leuten gegenüber denken, die ihre Mühlen an dem Strom treiben laſſen und bei denen man zuſehen darf, ob ſie gröber oder feiner mahlen. Aber bei einem künſtleriſchen Naturell wie jenes von Obriſt heißt es „Hände weg!", wenn einer einen anderen Maßſtab anlegen will, als den, den der Künſtler ſelbſt liefert und der aus ſeinem Werk zu entnehmen iſt. Man kann bei Künſtlern, die das ſachliche Prinzip vertreten, ganz genau feſtſtellen, wie weit ſie die ſachliche Idee verkörpert und wie weit dieſe Idee zweckgemäß, materialgerecht und auf die gefälligſte Form in die Erſcheinung gebracht haben. Alle dieſe Maßſtäbe der organiſch konſtruktiven Idee kommen bei Obriſt zu kurz. Bei

Obriſt entſcheiden ganz andere, pſychiſche Kräfte, elementare Triebe des Geſtaltens, die wie das Naturſchaffen inſtinktiv wirken und Formen hervorbringen, die von keiner Reflexion angekränkelt ſind, nicht von der Vernunft gezeugt, ſondern von der unbeirrten Empfindung, die dem Verſtande keinen größeren Anteil einräumt, als den der Nachkontrolle. Des Künſtlers Denken geht aus ſeinem Empfinden hervor und hat hier ſeine Wurzel. Des Künſtlers Schaffen erwächſt aus dieſem Empfinden und kann nicht irren, ſo wenig, als die Natur ſich irrt, die nicht nach Zwecken ſondern nach Notwendigkeiten wirkt. Dieſe elementare Kraft des Unbewußten oder vielmehr des Unbekümmerten, iſt die Stärke des Autodidakten, der von keiner Schulweisheit, von keinem Regelzwang und keiner Manier belaſtet iſt. Inſofern iſt Obriſt Autodidakt. Man weiß, daß nach einer glücklich verlebten Jugend, die auf Selbſtbeſtimmung geſtellt war, ſein Intereſſe den Naturwiſſenſchaften gehörte, aus denen er ohne Zweifel für ſeine künſtleriſche Empfänglichkeit geiſtige Nahrung ſog, wie ſie der auf dem gewöhnlichen Weg die Kunſt Studierende nicht empfängt. Seine künſtleriſche Anlage befähigte ihn, tiefer in die Werkſtatt der Natur zu blicken und in dem Prozeß des unaufhörlichen Werdens und Bildens die Natur ſelbſt als Künſtlerin anzugeben, die noch immer Welten und Schönheit ſchafft, wo das blöde Auge längſt den Dienſt verſagt. Die Erkenntnis, daß auch die innermenſchliche Natur und das Kunſtſchaffen biologiſchen Notwendigkeiten gehorcht, enthüllte ihm den Weg, den er gehen mußte und von dem es für ihn kein Abirren gab. In einer Zeit, wo alles von abgebrauchten Formen abhing, und von einer ermüdenden Abwandlung langweilig gewordener Schemas, mußte das Erſcheinen Obriſts revolutionierend wirken. Er hatte ſich zu einer Zeit der Kunſt zugewendet, als die

Künſtler die erſten ſchüchternen Verſuche machten, dem Gewerbe einen neuen Geiſt einzuhauchen. Lange bevor die neue Kunſtlehre aus England kam, lange bevor Van de Veldes Ornamentik in Deutſchland Wurzel faßte und über die unſelbſtändigen Naturen namenloſe Verwirrung brachte, war Obriſt aufgetreten und hatte das künſtleriſche Geſetz durch ſeine Arbeiten verkündet. Die erſten Arbeiten, mit denen er hervortrat, waren Kunſtſtickereien, die er in Florenz durchführen ließ, ehe er in München ſeine Ateliers einrichtete. Die Schönheit der Farbengebung, die Eigenart der Zeichnung, die an nichts erinnerte, was bisher als Kunſtform gegolten hatte, und unmittelbar, originell und erfriſchend war, wie die Natur ſelbſt, mußten berücken. Was man ſuchte, erſehnte und nicht entſiegeln konnte, hier war es gegeben. Ich glaube jedoch, daß die Lehre vom Individualismus, die in dem Schaffen Obriſts liegt, ſchon damals nicht richtig verſtanden worden iſt. Wenigſtens haben ihn die keinesfalls verſtanden, die unmittelbare Typen erwarteten, um danach zu arbeiten. Die ihm ähnlich ſein wollten, und die ſeine Lehre verſtanden haben, mußten ihm durchaus unähnlich werden. Die Leute, die ſeinen Formen nachgingen, anſtatt dem in der Tiefe wirkenden Geſetz zu folgen, ſahen ſich bald von allen guten Geiſtern verlaſſen und erlitten das verdiente Schickſal aller äußerlichen Nachahmerei. Der Künſtler, im Anfang, als die Zukunft noch dunkel war, viel genannt, ſah ſich bald allein, was ihm vielleicht ganz recht war. Die Individualität geht nicht auf den breiten Heerwegen, in den ausgefahrenen Geleiſen und in den breiten Fußtapfen der anderen. Die anderen halten ihn für verloren, für einen Träumer, einen Phantaſten; ſie verlieren ihn aus dem Auge und haben ihn aufgegeben. An den Kreuzungspunkten, wo ſie ſich im Leben treffen müſſen, ich meine die Aus-

ſtellungsgelegenheiten und ihre Vorhut, die Jury, entſtehen dann die großen Verlegenheiten. Sie reden verſchiedene Sprachen und können ſich nicht verſtehen. „Der Einzige und ſein Eigentum" ſtellen Werte dar, die nicht in das Programm paſſen. „Was kümmert mich das Programm," ſagt der Künſtler. „Das Kunſtwerk ſtellt nichts dar, außer ſich ſelbſt, und gehorcht der inneren Stimme ſeines Schöpfers." „Darüber haben wir keine Kontrolle," ſagt das Programm. „Das Kunſtwerk ſoll den gegebenen Vorausſetzungen entſprechen. Das Kunſtwerk ſoll!" Es iſt ein öffentliches Geheimnis, daß in der Regel auch die Künſtler-Jury als ein Ungeheuer mit vielen Köpfen Pöbelinſtinkte an den Tag legt. Pöbelinſtinkte können niemals die eigenen und perſönlichen Vorausſetzungen des Kunſtwerks begreifen. Ich kann nicht beweiſen, daß Obriſt ein großer Künſtler iſt, der um jeden Preis verkannt wird. Ich kann nur beweiſen, und darauf kommt es mir am meiſten an, daß Obriſt das Prinzip des Künſtleriſchen unzweideutig verkörpert. Wenn auch Obriſt allein ſteht und den Mut und die Kraft dazu dadurch beweiſt, daß er ſich in der Iſoliertheit wohl fühlt, ſo kann er ſich wahrſcheinlich nicht über Verkennung beklagen. Denn er will nicht Politiker und Organiſator ſein, darum hat er der Menge nichts zu ſagen. Als Individualiſt und künſtleriſches Temperament, ſozuſagen als eine Ausnahme, kann er wieder nur auf die Ausnahmen rechnen, auf die verſtehenden und auf die liebhabenden, die ihn begreifen wollen. Er gehört alſo nicht zu jenen, die „Kunſt für das Volk" produzieren, wie er dann auch mit Recht „die Kunſt für das Volk" mißtrauiſch betrachtet, als eine Sache, bei der unfehlbar eine kleine Fälſchung oder Verwäſſerung mit unterläuft. Die Kunſt iſt eine rein menſchliche Angelegenheit, die nicht mit dem Hinblick auf eine Klaſſe, auf eine ſoziale

Schicht, auf ein bestimmtes Alter hin zurechtgemacht werden kann. Es gibt kein Kunstwerk durch die Maschine, kein Kunstwerk als Massenartikel, sondern es gibt nur ein Kunstwerk als spontane Eigenschöpfung der Persönlichkeit, und wer es als solches nicht erfassen kann, dem ist nicht zu helfen. Der Liebhaber- und Kennerkreis um Obrist teilt diese Auffassung, ohne die es keine Möglichkeit gibt, zu diesem Künstler ein Verhältnis zu finden. Wie seine Stickereien und Teppiche, so haben auch seine Plastiken eine Eigenart, die mit dem Herkömmlichen nichts gemein hat. Der Künstler hat sich auf dieses Gebiet zurückgezogen und seine Kraft einem stark vernachlässigten Teil der Plastik gewidmet, der Grabmalkunst. Es ist sehr interessant zu sehen, wie sich seine persönliche Auffassung des Ornamentalen und des künstlerischen Bildens, die er in dem biologischen Vorgang der Natur ergriffen, nun auch auf dem Gebiet der Plastik entwickelt; außer Abgüssen von Brunnen, Vogelbrunnen, Denkmälern für Grüfte, sind es Aschenurnen und Urnengrabmäler, die gelegentlich in seinem Atelier zu sehen sind, als Tonmodell, als Gipsabguß dastehen oder im Steinmaterial der Vollendung entgegengehen. Keine Konvention, kein noch so süßer Engel, keines der üblichen figuralen Symbole erscheint, um die herkömmlichen bequemen Gedankenverbindungen herzustellen. Anstatt der herkömmlichen sentimental versinnlichten Trauer drücken diese Gebilde die lastende Wucht des Unabänderlichen aus, tiefumschattenden Ernst, ein Umfangensein, wie am Eingang dunkler Grotten, wo eine Ahnung des Unendlichen brütet. Ein Gebirge türmt sich das Gestein als Gleichnis der Natur, aber immerhin zweckvoll gestaltet, mit Rücksicht auf rinnendes oder sickerndes Wasser, auf den Wuchs der Pflanzen oder auf Ruhepunkte, die zum Verweilen bestimmen. Aus einer Ursphäre des unbehauenen Steins.

ſteigt das Gebilde empor in Flächen, die im Hinblick auf die ornamentale Wirkung abgeſtuft behandelt ſind, von der roh behauenen, bis zur glanzpolierten Fläche um alle natürlichen Schönheiten des Materials im Wechſel von Licht und Schatten zu offenbaren. Die Modellierung gewinnt Körper und Beſtimmtheit durch die Zahl und Form der Aſchenbehälter, durch die Größe der Schriftfelder und durch ſtatiſche und dimenſionale Rückſichten, die auf die Formgebung von Einfluß ſind. Eine Ornamentik tritt auf, die neuartig iſt, fremd und phantaſtiſch, ſie erinnert an nichts Bekanntes. Sie entſtammt auch nicht aus der Erinnerung von Bekanntem, ſondern ſie erwuchs aus dem Ton, gleichſam aus der künſtleriſchen Intelligenz des Taſtſinnes, der, durch das Auge nur unterſtützt, ganz frei ſchafft, aus der Empfindung, aus dem Unbewußten, aus dem reinen und ungebrochenen Gefühl für das abſichtslos Schöne, das man in dieſem Fall nur deshalb abſtrakt nennen konnte, weil es keinen Zuſammenhang mit den paar landläufigen Vorſtellungen vom Ornamentalen hat. Der Künſtler tut, wozu ihn ſeine Neigung und ſeine Kraft berufen. Er tut es auf eine Art, die ihn wahrſcheinlich mit vielen anderen in Widerſpruch bringt. Es genügt vollkommen, wenn der Künſtler nicht mit ſich in Widerſpruch iſt. Das iſt ſehr ſelten der Fall in einer Zeit, da die Temperamente ſo raſch wechſeln und ſchon nach wenigen Jahren ihr eigenes früheres Ich oft mehr als einmal widerrufen haben. Wenn das ein Vorwurf iſt, ſo iſt Obriſt von dem Vorwurf ganz unberührt. Er hat den Vorzug ganz ſicherer Naturen, die ſich im Wechſel der Zeiten treu zu bleiben vermochten. Man kann über ſein Schaffen verſchiedener Meinung ſein. Es kann ſich auch gar nicht darum handeln, über ihn eine Meinung zu verbreiten. Das Weſentliche iſt, daß es ſo viele Möglichkeiten des Künſtleriſchen gibt, als perſönliche

Eigenarten ſind. Den konſequenten Individualismus in der Kunſt hat Obriſt nicht nur in ſeinem Schaffen, in ſeiner Praxis vertreten, ſondern auch als Kunſttheoretiker und Erzieher. Die moderne Bewegung konnte bei ihrem Einſetzen in Deutſchland keinen wärmeren Anreger und Berater finden, als ihn, der unermüdlich die „neuen Möglichkeiten der Kunſt“ verkündete.

Bernhard Pankok.

Leidenschaftlicher Puritanismus erfüllt diese jüngsten Jahre der Bewegung, die ihr Ziel klar erkannt zu haben glauben. Die Göttin Vernunft führt unerbittliche Herrschaft und das ist gut, wenn sie nur nicht zu leicht vergißt, sich mit Anmut zu gürten. Auf die vernunftmäßige Höhe eines Schneiderrockes, eines gut gearbeiteten Koffers, eines photographischen Präzisionsapparates, eines Eisenbahnwagens oder Automobils zu kommen, ist das Ziel der sogenannten angewandten Kunst, nachdem seit 10 Jahren ein heißer Kampf geführt wurde. Viele sind auf merkwürdigen Um- und Abwegen, wie aus diesen Charakteristiken hervorgeht, zu diesem Ziel gelangt. Die Phantasie muß sich die strengsten Fesseln gefallen lassen, wenn was werden will. Jede Form so logisch und konstruktiv nach menschlicher Maßgabe durchzuführen, ist das allgemeine Anliegen, Sachlichkeit ist geradezu der Gradmesser unserer Kultur geworden. Wenn es sehr hoch kommt, darf der Raumkünstler den Stellmacher zum Muster nehmen, den Wagenbauer, der seit einem Jahrhundert die leichten, eleganten, federnden Luxusfuhrwerke baut, und nicht einen Augenblick Zeit verschwendet, um ein Ornament anzuhängen oder eine Form zu erfinden, die sich nicht aus praktischen Rücksichten von selbst ergab, und zugleich eine Anmut enthielt, die gerechte Bewunderung erregt. Aber es wird nicht immer so bleiben. Wenn die Kultur in allen Stücken unser gegenwärtiges Ideal von Sachlichkeit erlangt haben wird, wird sie anfangen, totlangweilig zu werden. Und dann wird man von vorne zu schwärmen beginnen. Heute ist die Lage so, daß auf hundert Puristen, Logiker und Schematiker ein Dichter kommt. Aber der eine darf uns Freude machen. Ich denke an Pankok. Ich denke an seine ornamentale Phantasie,

die kraus, wunderlich, ſpukhaft iſt und voll Märchenglanz und Traumhaftigkeit. Ich denke an dies und das von ihm, an ein Sofa, das niederkniet, das voller Nerven iſt und lebt, wie ein Sofa nur in Märchen leben kann, und deſſen ganze Tragik darin beſteht, daß es in ſeiner ungeheuren Schönheit gerade ein Sofa ſein muß. Die Welt will ein Sofa zum Sitzen. Ein Sofa ſchlechthin, ein typiſches Sofa, und das iſt ihr gutes Recht. Pankok kann auch das, wenn er muß, o gewiß, er kann der Welt dieſes angenehme, typiſche Sofa geben. Ja, er kann ganz einfach, ganz logiſch, ganz nüchtern ſein, wie das Haus Lange in Tübingen beweiſt, das ungefähr um dieſelbe Zeit oder etwas früher entſtanden iſt wie das Pariſerzimmer um 1900. Aber die Pankokſche Seele iſt das nicht, die in nackten Tatſachen in der greifbaren und meßbaren Selbſtverſtändlichkeit zufrieden iſt. Die Pankokſche Seele iſt bildneriſch, wenn man das Wort in einem Gegenſatz zum techniſch Konſtruktiven, verſtandesmäßig Logiſchen begreift. Die Pankokſchen Räume ſind erträumt; aus einer Phantaſiewelt geboren, aus der Sehnſucht nach dem dichteriſchen Glanz des edlen Materials, des ſeidig ſchimmernden Perlmutters und der farbigen Hölzer, in Einlegearbeit leicht hingeſtreut und ins Licht gehoben durch das Fabelwunder ſeiner Ornamentik, die all die natürliche Materialſchönheit mit einem Geniebliß zum Aufleuchten bringt. Und ſchließlich behandelt er ſelbſt die Konſtruktionsform als Ornament, weil er ſie in ſeinen Träumen zuerſt ſo empfindet, unbelaſtet von den Rückſichten auf den praktiſchen Gebrauch. Wie geſagt, wenn es ſein muß, wird er auch mit dieſen Rückſichten fertig, aber für ihn ſind ſie nicht das Ausſchlaggebende, weil er als Künſtler die ſchöne Form liebt der ſchönen Form wegen. Er ſchuf ſie, ehe er wußte, wie man damit umzugehen hat. Jene, die ihn beſtreiten wollen, haben es aus dieſem Grunde leicht. Er hatte

die Kultur des Empfindens, des Schönheitsempfindens, aber er hatte nicht die Kultur der verbindlichen Lebensart, des Alltagsgeschmackes und der Ziviliſationsformen. Er erſann dieſe Schönheiten, als noch die Entbehrungen einer harten Jugend ſein Weſen umklammerten und ſcheu machten, er ſchwelgte in erträumten Üppigkeiten und lebte wie ein Klausner in einer Bedürfnisloſigkeit, die ebenſo mythenhaft iſt, wie der ſchwelgeriſche Reichtum ſeiner Erfindung. Die verſchloſſene und ſpröde Natur dieſes Weſtfalen ſcheint gehärtet unter dem Neſſelhemd der Armut, das er länger getragen als andere, weil ſeinem Talent die ſchmiegſame Anempfindung fehlte, die zu frühen Beſtellungen führt. Es wird dem Direktor Krüger der Vereinigten Werkſtätten in München mit Recht als künſtleriſches Verdienſt angeſchrieben, daß er dem jungen Künſtler in den erſten Jahren ſeines Ringens Aufgaben bot, die ſich für ihn nicht leicht finden konnten. Der weltfremde junge Phantaſt, eckig und unbeholfen nach außen, unerfahren in den Anſprüchen und Gewohnheiten der Ziviliſation, trug in ſich eine feine, rhythmiſch geſtimmte Seele, in der der angeborene deutſche Urſinn für das Romantiſche lebte, für das Wunderbare mit allen Abſchattungen von der düſtern Phantaſtik des Mittelalters bis zur ätheriſchen Überzierlichkeit, für die wir nur ein Gleichnis in dem kapriziöſeſten Rokoko oder in der Chinoiſerie finden, die in den Tagen Mozarts mit gleicher Wahlverwandtſchaft ergriffen worden iſt, wie heute die japaniſche Kunſt. In der Tat ſind die japaniſchen Ornamentbücher das einzige, was ſich neben die Pankokſche Ornamentik ſtellen läßt, um für dieſe eine erklärende Charakteriſtik zu finden. Aber das genügt nicht. Es genügt auch nicht, wenn man ihn den Jean Paul der modernen Ornamentik nennen würde, wenngleich eine elementare Verwandtſchaft vorliegt, eine ger-

manische Rasseneigentümlichkeit, die den Vergleich ermöglicht und einen neuen Lichtpunkt aufsetzt. Ja, ja, in diesem Pankok springt derselbe Quell, aus dem die deutsche Poesie und die deutsche Kunst zu allen Zeiten ihre Stärke, ihre Sprödigkeit und ihre Anmut geschöpft hat, diese krause Wunderlichkeit und Überfülle der Einfälle, dieses Gegenteil von allem Klassischen und Antiken und Puritanischen, diese bizarre Einbildungskraft und Traumseligkeit und diese blauäugige Herzenseinfalt und Seelenweichheit, trotz der bärenhäuterischen Plumpheit und Widerhaarigkeit; alles dies und das ist echt, ist deutsch, ist romantisch. Deutsch und romantisch, ja, ja! Und selbst die völlige Gegenteiligkeit von Komfort ist echt. Ich meine deutsch. Der Deutsche hat nicht einmal ein Wort für den englischen Begriff „Komfort", so wenig er eins hat für den französischen Begriff „Eleganz", zwei Begriffe, die eine internationale Weltherrschaft angetreten haben. Behagen sagt lange nicht dasselbe wie Komfort, und Zierlichkeit deckt sich absolut nicht mit Eleganz. Der moderne Weltverkehr, das großstädtische Leben, die städtischen Gewohnheiten und Umgangsformen sind international geregelt durch die Begriffe von Komfort und Eleganz. Nein, also, Pankok ist weder das eine noch das andere, er ist nicht international, er ist rassig, er ist urdeutsch, bis in die Knochen mit allen Fehlern und Vorzügen. Also, was ich sagen wollte, hier kommt der gleiche Wesenszug zum Vorschein, den man ebensogut in der grotesken, vieldeutigen Eckigkeit der Wikinger ersehen kann, wie in dem traumhaft belebten Düster gotischer Dome, mit den verwirrenden Fabelgedanken in den Häuptern der Säulenschäfte, in dem sinnenfrohen Barock, das die Konstruktionsformen wieder in Symbole auflöst, von denen noch der späte Biedermeier seinen romantischen Gelüsten fröhnt. Pankoks Räume, die man in Dresden 1898, in Paris 1900, dann

wieder in Dresden 1901 und 1906 und bei den verſchiedenen ſpäteren Ausſtellungsgelegenheiten, ſah, geben den Stimmungen ſeines myſtiſchen Naturells nach, verkörpern Phantaſien, die nicht in äußerlicher, ſondern tiefinnerlicher Übereinſtimmung mit dem dichteriſchen Volkselement leben, mit den dunklen und heiteren Märchen des deutſchen Volkes, allerdings mit dem Unterſchied, daß ſein düſteres Schlafzimmer und ſein ätheriſches Damenzimmer nicht dichteriſcher Selbſtzweck, ſondern für die gewöhnlichen Anſprüche der heutigen wirklichen Welt beſtimmt ſein ſollten, was freilich leicht ein tragiſches Mißverhältnis ergeben kann. Aber, warum auch? Warum ſollte nicht der Künſtler mit ſeinem Stoff anders fertig werden können, warum ſollte ſein bildneriſches Vermögen nicht die ſimple Konſtruktionsform meiſtern? In einem gewiſſen Verſtand kann man es unlogiſch finden, daß an Möbeln von 1750 bis etwa 1820 die Stuhl- und Tiſchbeine zu leben anfangen und ſich in einen ſchlanken Zaubervogel verwandeln, der mit den rückwärts geſchlagenen Flügeln den Sitz trägt und mit der Kralle eine Kugel gegen den Boden ſtemmt, oder, daß ſich Delphine unter dem Tiſch ſchlängeln und auf dem emporgeworfenen Schwanz die Platte tragen, oder daß als weiterer höhniſcher Gegenſatz zum handwerksmäßig konſtruktiven Gefüge die Platte auf Klauen ruht, ſeltſam geformten Vogelkrallen, und daß unter der Tiſchdecke oder unter der ſorgfältig und korrekt gearbeiteten intarſierten Platte unverſehens der Bockfuß hervortritt. Ein Phantaſieſtück, zum Beweis, daß hinter der Mobiliarſchöpfung das vieldeutige Lächeln des Künſtlers ſtand, der über die Materie Herrſchaft gewonnen und ſie in leichten Symbolen ausdrückt. Schon die Biedermeier hatten von den Engländern die Bedeutung des Komforts gelernt und den Sinn dieſes Wortes auf ſeine Art geübt, aber trotzdem liebten ſie den

Zaubervogel und den Bocksfuß, da und dort zum Zeichen ihres romantischen Weltbesitzes oder der Stimmung wegen, die sich mit dem Zaubervogel erhob oder auf Bocksfüßen heimliche Wege ging. Oder kurz, weil man sich gelungener Arbeit freute und das Groteske in der typischen Gesamtheit um so wohltuender empfand. Einerlei. Das Typische gilt nur für den Handwerker, nicht für den Künstler. Pankok darf die eine rühmliche Ausnahme machen, in der angewandetn Kunst mit allen Kaprizen des Künstlers zu arbeiten. Die ethische Mission, das heruntergekommene Handwerk wieder zu den Begriffen der Sachlichkeit, der konstruktiven Logik und der angemessenen Form zurückzuführen, haben nach mehrfachen tastenden Griffen und Danebengriffen ohnehin die meisten Künstler im Laufe der letzten Jahre der Bewegung als ihre Aufgabe erkannt. Es schadet nicht, wenn einer, der besonders das Zeug dazu hat, nichts wie Künstlermöbel macht, wenn er die Alltagslogik auf den Kopf stellt, sofern es ihm gelingt, eine neuartige Schönheit zu offenbaren, die ihre eigenen konstruktiven Gesetze hat. Pankok darf das tun. Er darf Sofas bauen, von denen das Vorderbein allein ein Kunstwerk repräsentiert, interessant in der Form, köstlich durch leichte Schnitzerei und eingefügte Materialien, höckerig und prächtig wie der hornige Panzer seltener Skarabäen, schillernd wie die Schuppenhaut eines legendenhaften Fisches, und mit allem vergleichbar, was die Natur an Kunstformen hervorbringt. Er darf die stützenden und tragenden Teile etwa eines Schrankes mit einem Formengespinst überziehen, mit Schnitzereien, die aus diesem konstruktiven Teil ein gespenstiges Element machen; einen skelettartigen Griff; er darf die Holzteile, die als Pfeilerstützen und Stäbe auftreten, wie ein Knochengerüste ausbilden, wie er es tut, an den Verbindungsstücken Ver-

kröpfungen auswachſen laſſen und im ganzen Linienumriß, ſowie an den Schmuckmotiven ein geſteigertes Leben ausdrücken. Es entſpricht keiner äußeren Notwendigkeit, daß er auf dieſe Art bildet; er folgt nur der inneren Notwendigkeit, einer Phantaſie, die unerſchöpflich iſt, und die mit ihrem eigenen Maßſtab gemeſſen werden will. Dieſe Phantaſie ſtrebt darnach, dem Material zu ſeinen Eigenſchaften eine Seele zu geben, eine neue Kraft, die es aus dem Bann der ſtofflichen Gebundenheit erlöſen ſoll. Es iſt klar, daß der Künſtler ſich in die Natur ſeines Materials eingelebt haben muß, und daß er mit ſeiner Eigenart früh vertraut geweſen iſt. Seiner Schreinerabkunft zufolge, betrat er zuerſt die Schreinerwerkſtätte und ſein bildneriſcher Trieb führte ihn zu einem Bildhauer und Steinmetzen, ehe er zu einem Dekorationsmaler in die Lehre kam. Wie die Dinge damals noch lagen, mußte einer, der höher ſtrebte, Maler werden. Es war der Umweg, auf dem er in das Kunſtgewerbe und in die Architektur gelangte. Der Maler in ihm ſteht in jeder Hinſicht im Hintergrund trotz reſpektabler Leiſtungen. Sein Genie iſt im Ornamentalen und Dekorativen zu Hauſe. Dort ſind unter ſeiner Hand dieſe kleinen Wunderwerke entſtanden, die in dem Geſamtbild des modernen zur Homogenität neigenden Schaffens einen Glanzpunkt darſtellen. Die Zeichnung iſt zart, ebenſo, wie die Koloriſtik, aber ſie iſt zugleich rauh und eckig, vielzackig gebrochen und doch voll Rhythmus, ganz ätheriſch, leicht und flüſſig. Seine ornamentalen Einfälle, die zuerſt durch den Pan und durch die Jugend 1896 bekannt wurden, ſeine Vignetten und Buchſchmuckzeichnungen, ſeine Tapeten und Stoffe ſtehen an Schönheit und Ideenfülle in nichts hinter den japaniſchen Leiſtungen zurück. Er hat Ornamente gezeichnet, die man niemals zu Ende ſehen wird; ſie haben keine Ähnlichkeit mit

einem beſtimmten oder bekannten Gebilde und ſie haben eine Ähnlichkeit mit allem, was ſchön und eigenartig genannt zu werden verdient. Wie in den genannten japaniſchen Ornamentbüchern, kann man in ſeinen Arbeiten dieſer Art eine Ahnung von allem ſehen, von der Rätſelhaftigkeit des Meeres und ſeinen merkwürdigen Gebilden, von Sonnenaufgängen und Untergängen mit zarten, ſchattenhaften Körperumriſſen hinter einem Netz von leicht geknickten Ranken und fadenartigen Gezweigen, von Blumengewinden, die in ſeltſamen Formen, wie am leichten Geäſt hinhängen; von traumhaften Bildern mit dünnfädigen Wedeln, in einer ungewiſſen Atmoſphäre, wo Vögel durchziehen, nie geſehene Vögel, wie ſie nur im Zuſtande der Entrücktheit erſchaut werden können. Alſo ſtehen auch die anderen dekorativen Arbeiten des Künſtlers und ſomit auch ſeine Möbel nicht ganz im Bereich des bloß vernunftmäßigen, ſondern mit einem größeren Teil ihres Weſens im Reich des Illuſionären. Ich glaube, es wird eine Zeit kommen, wo man ſolchen Erſcheinungen eine größere Aufmerkſamkeit zuwenden wird. Ich glaube nicht, daß ſie dem Künſtler vollends gefehlt hat. Die äußere Anerkennung iſt ihm nicht ganz verſagt geweſen, wie aus ſeiner Berufung nach Stuttgart hervorgeht, wo er ſeit Jahren die Lehrateliers leitet. Aber das iſt nicht das Weſentliche, worauf es ankommt. Die ganze Bewegung iſt mit Recht darauf gerichtet, in alle formalen Äußerungen des Lebens Korrektheit zu bringen. Der engliſche Begriff Komfort wirkt ſtark auf uns und auch die Eleganz, was ſehr recht iſt, ſehr notwendig. Wir brauchen beides dem Philiſter gegenüber. Sonſt iſt er nicht zu genießen. Aber wenn wir einmal ſo weit ſind, dann kommt auch die Sehnſucht nach dem Zaubervogel. Ich kann mir ſehr gut vorſtellen, daß man in ſeinem Haus nicht in fremden Stimmungsgedichten

leben will, aber ich kann mir vorſtellen, daß man einen Raum beſitzt, oder vielleicht nur ein einziges Stück, in dem die Wunderkraft einer eigenartigen ſchöpferiſchen Seele lebt, alſo ein einzelnes köſtliches Gebilde, aus dem etwas hervorleuchtet, wie ein Märchen. Wenn dieſes Gebilde noch obendrein etwas von dem Wirklichkeitsſinn des Komfort enthält, den ich dem Künſtler wünſche, ſo daß der Beſitzer auf die philiſtröſe Frage nach dem praktiſchen Zweck des Möbels eine befriedigende Antwort geben kann, dann iſt der Gipfel der Wünſche erreicht. Mehr kann man nicht verlangen.

Joſef M. Olbrich.

Wo blieben wichtige Städte, wie Frankfurt, Leipzig, Hamburg, im Vergleich mit dem kleinen Darmſtadt? Dieſes kleine Darmſtadt rückte gleich zu Anfang der Bewegung in die vorderſte Reihe der Kunſtſtädte und mußte in einem Atem mit München, Wien und Dresden genannt werden. Dieſe vier Städte galten von vornherein als die Brennpunkte des künſtleriſchen Lebens. Ich weiß nicht, ob die geldreichen und kulturarmen Städte, die ihren Fortſchritt nur in dem Bruchſtück der materiellen Größe zeigen können, die feine Lehre begriffen haben, die in dem Beiſpiel liegt, das die Perſönlichkeit gibt. Die moderne Geſinnung des Fürſten erhob die kleine Reſidenz ſofort zu einer geiſtigen Bedeutung, die die ungleich mächtigeren Bürgerſtädte weit in den Schatten ſtellt. Während in den deutſchen Kunſt-, Handels- und Induſtrieſtädten, wo ſich Kräfte und Mittel konzentrieren, die Künſtler und die auf Qualität angelegten neuen Werkſtätten ſich nur unter einer Laſt von Widerwärtigkeit, Feindſeligkeit, und materiellen Hemmungen durchſetzten und in dieſem Kampf die beſten Kräfte zerrieben, bot in Darmſtadt die perſönliche Initiative des Fürſten mit eigenen Mitteln einer Reihe von neuen Künſtlern die Freiheit des unbelaſteten Schaffens und die Möglichkeit der Aufträge, die ſich mit der Gründung der Darmſtädter Künſtler-Kolonie einſtellten. 1899 wurde der Wiener Architekt Joſeph M. Olbrich nach Darmſtadt berufen und 1901 zeigte die eigenartige Darmſtädter Ausſtellung als „Dokument deutſcher Kunſt" die fertigen Häuſer und Ateliers der Gruppe, die auf der Mathildenhöhe eine neue künſtleriſche Heimat gefunden hatte. Außer Olbrich, dem Erbauer der Künſtlerhäuſer und des Ausſtellungs- und Atelierhausgebäudes „Ernſt-Ludwig-Haus", gehörten damals

Chriſtianſen, Boſſelt, Huber, Bürck, Habich zur Kolonie und vor allem auch Peter Behrens, der ſein Heim ſowie die ganze Innenausſtattung nach eigenen Entwürfen errichten ließ. Den Spießer ärgerte die großartige Berühmung des Wortes „ein Dokument deutſcher Kunſt". Die Geſchichte der modernen Bewegung hat die Pflicht, die Echtheit dieſes Dokumentes zu prüfen und zu erklären. Nie war die Miſſion der machtvollen Perſönlichkeit größer, als in ſolchen Zeitverhältniſſen. Es hätte zahlloſer Beiſpiele ſolcher perſönlicher Initiativen bedurft, um die künſtleriſchen Minoritäten zu ſtützen und zu fördern. Es bedurfte einer Sanktion, der unberechenbaren Tragweite des hohen, weithin ſichtbaren Auftrages, der auf die Allgemeinheit die zwingende Kraft eines Symbols ausübt. Denn die Allgemeinheit hat kein Urteil, keine Autorität, keinen Willen. Sie hat nur ſtürmiſche, ungerechte Liebkoſungen und ebenſolche Gehäſſigkeiten. Die Pflichten gegen die Kunſt gehörten zu den erſten traditionellen Aufgaben des abſolutiſtiſchen Fürſten, dem die Kunſt einen Ruhmesmantel wob. Die Verpflichtung hört nicht auf, ſeit der Fürſt Bürger geworden iſt. An Stelle der Glorifikation des unumſchränkten Ichs tritt die Glorifikation des Volkes, mit dem ſich der Fürſt identifiziert. Die wertbildende Kraft des Talents iſt nach wie vor der Obhut der machtvollen Perſönlichkeit anheimgegeben. Nur die Unübertrefflichkeit der Leiſtungen auf dem Gebiet der menſchlichen und künſtleriſchen Kultur ſichert einem Volke die Weltherrſchaft. Die Förderung der immer revolutionär wirkenden ſchöpferiſchen Kräfte iſt die vornehmſte Aufgabe des Fürſten, wie überhaupt der Perſönlichkeit, wenn die Kultur fortſchreiten ſoll.

Inſofern lieferte Darmſtadt ein Dokument. Auch nach der künſtleriſchen Seite hin, wenn man die allgemeinen Ver-

hältniſſe von 1901, als dieſes Wort geprägt wurde, in Betracht zieht. Schon nach vier Jahren, ſeitdem die Erneuerung der Form in den gewerblichen Künſten eingeſetzt hat, war hier in einem ungewöhnlichen Maße die Gelegenheit geboten, die neue gewerbliche Geſtaltung in einer baukünſtleriſch beſtimmten Einheit durchzuführen und alle Hervorbringungen der angewandten Kunſt, ſoweit ſie das Haus betreffen, in einen architektoniſchen Zuſammenhang zu bringen. Der für die damalige Lage anſehnliche Vorzug beſtand darin, daß die in den erſten Jahren meiſtens für die Ausſtellungen ſchaffenden Künſtler hier ein Ganzes boten, das die ephemere Ausſtellungsexiſtenz überdauern und einen bleibenden Wert bilden ſollte, ein Dokument. Es iſt bekannt, daß Peter Behrens ſein damaliges Haus auf der Mathildenhöhe aus einem Guß fertigſtellte und bis auf den letzten Nagel ſelbſt durchbildete. Alle künſtleriſchen Probleme der Zeit wurden in jenem Stadium der Löſung nahe gebracht. Nicht nur der große Umfang der dekorativen und gewerblichen Künſte, ſondern auch ihre entſcheidende Anwendung auf die Bauaufgaben, die nicht nur das Wohnhaus, das Atelier- und Ausſtellungsgebäude, ſondern auch den Feſtraum, das Theater betraf. Die eigenartigen, architektoniſch geleiteten Gedanken, die in bezug auf das Theater auf der Mathildenhöhe entſtanden, ſind in der bekannten Schrift Peter Behrens' niedergelegt. Der eigentliche führende Architekt auf der Kolonie jedoch war Olbrich und blieb es, während der übrige Beſtand in den folgenden Jahren die Namen wechſelte. Olbrich iſt die beſtimmende künſtleriſche Individualität, die der Darmſtädter Gründung eine charakteriſtiſche Phyſiognomie gibt und ihre Bedeutung lebendig hält. Der Künſtler beſitzt nicht nur die leichten Vorzüge ſeiner Raſſe, ſondern er verbindet damit auch das poſitive Können des geborenen Architekten. Die Mehr-

zahl der hier behandelten dekorativen Künstler, die von der Malerei zur angewandten Kunst und von hier in die Architektur gerieten, sind interessant als Autodidakten, die schöpferisch sind, und revolutionär durch die ungebrochene, von keinerlei fachmännischem Ballast beschwerte Kühnheit ihrer Versuche, an denen sie sich vollendeten. Olbrich jedoch trat in ihren Kreis als fertiger Architekt, der nichtsdestoweniger die Leichtigkeit und Frische einer dekorativ anschauenden Phantasie mit der soliden Grundlage eines bewußten Architekturkönnens verband. Die Gabe der mitreißenden Begeisterung ist bei dem Künstler, der schon vorher in Wien den Ton angab, als dort die Sezession begründet wurde, deren Ausstellungsgebäude bekanntlich Olbrich gebaut hatte. Es ist für die Stimmung der Bewegung an ihrem Anbeginn charakteristisch, daß Olbrich in Wien nicht als Architekt, sondern nur als Zeichner oder Maler in der jungen Gruppe, die als Träger des modernen Gedankens auftrat, aufgenommen werden durfte. Trotzdem hat er gerade als Architekt die entscheidendsten Anregungen zu geben vermocht. Das ist natürlich, und auf der ganzen Linie der modernen Bewegung ist im Laufe der zehn Jahre die Architektur als Inbegriff der bildenden und gewerblichen Künste bestimmend hervorgetreten, ja, die fernere Entwicklung weist der Baukunst die entscheidende Rolle zu an Stelle der früher allzu selbstherrlichen Malerei. Es mußte so kommen, wenn das künstlerische Schaffen überhaupt ins Lot gebracht werden soll.

Der künstlerischen Art nach ist Olbrich mit Klimt verwandt. Dieselbe Rasse. Sie ist wienerisch, wenn man mit diesem Wort einen leichten, feinen Schwung bezeichnet, eine melodiöse Rhythmik, bei der man an Schubert, mehr aber noch an Lanner und Strauß denken mag, und die sich ebensogut auch sichtbar künstlerisch auszudrücken vermag, in

Farbe und Linien, in Architektur und Dekoration. Etwas von dem Weſen Makarts iſt in beiden, wie früher ſchon angedeutet, wenn man auch im Hinblick auf Makart nur den künſtleriſchen Schwung in Betracht ziehen darf, nicht aber den formalen Tiefſtand ſeiner Zeit; alſo, etwa Makart in die moderne Welt transponiert. Der Vergleich iſt natürlich nicht allzu buchſtäblich zu nehmen, denn er will nur eine geiſtige künſtleriſche Verwandtſchaft andeuten, die gar nicht grobkörnig, gar nicht materiell iſt. Auch Olbrich war im beſten Zuge, der vergötterte Liebling der Wiener zu werden, wie es ſeinerzeit Makart war. Olbrich hat das Zeug dazu. Die Schwierigkeiten und Hemmniſſe, die andere ſehen, exiſtieren für ihn nicht. Er erſteigt alle Barrikaden, bricht alle Mauern, riegelt alle verſtockten Herzen auf, wenn er will. Wieſo, womit? Mit Heiterkeit, Frohſinn, Geiſt, Witz, guter Laune, Kraft der künſtleriſchen Überlegenheit und einer glücklichen Seelendispoſition, die Humor hat. Das iſt einmal ein Menſch, der keine Enttäuſchungen erleben kann. Man muß oft mit Verwunderung fragen, warum ſeine Wiener Freunde, im Umkreis der Wiener Werkſtätte, in der Stadt ſo iſoliert daſtehen und nicht die Begeiſterung des für alles Neue und Originelle leicht entzündlichen Wiener Lebenskreiſes entfachen können. Vielleicht liegt es daran, daß jenen Künſtlern in Wien der bekannte Humor fehlt, daß ſie zu ernſt, bei aller Vornehmheit zu wenig leutſelig ſind. Vielleicht iſt ihre Tugend ſchuld. Anders bei Olbrich. Er trifft bei dem Rheinländer auf verwandte Stimmungen. Das Volk an der Donau und am Rhein, ja, die haben etwas gemeinſam. Von Köln aus führen allerlei Gedankenbrücken nach Wien, und mehr als einmal iſt man von frappanten Ähnlichkeiten betroffen. Olbrich, der die Künſtlerhäuſer auf der Darmſtädter Kolonie herſtellte, davon

einzelne von fein abgeſtimmten, rhythmiſchen, auf Schlichtheit bedachten Verhältniſſen beherrſcht, hat ſeither den Rhein entlang köſtliche Architekturen geſchaffen. Zu den Glanzpunkten wird gehören das neue Muſeum, das mit dem Turm dem Darmſtädter Stadtbild ein bedeutſames Gepräge verleihen ſoll, die mit unendlicher Liebe und Hingebung durchgebildete Gartenſtadtanlage am hohlen Weg, der Warenhausbau in Düſſeldorf, um nur einige zu nennen. Es iſt nur zu bekannt, daß Olbrich als Meiſter der feinen Farbenſtimmung raumkünſtleriſch die vorzüglichſten koloriſtiſchen Wirkungen erzielt, ganz abgeſehen von dem formalen Ideenreichtum, der immer neue Überraſchungen zu gewähren hat. Der Farbengarten, der eine entſcheidende Erneuerung in der Kunſt des Gartenbaus bedeutet, iſt ſeine Schöpfung. Sie gibt der Blume und der Blumenfarbe ihr natürliches Recht als Herrſcherin des Gartenbezirkes, wobei Grundſatz iſt, daß eine Farbe mächtig vorherrſcht, um künſtleriſch zu wirken, und eine Schönheit zu erdichten, die von der glühenden Pracht der Sonnenauf- und untergänge träumt, von dem tiefen Blau des klaren Himmels, davon die Blumen mit ihren reinen Farben ein Gleichnis ſind. Die dichteriſche Bewältigung ſtattet ſeine Schöpfungen mit einer ſinnlich-überſinnlichen Schönheit aus, die zu der klaren, ſachlichen Beherrſchung als koſtbarer Mehrwert hinzutritt. Er hat „Ideen", wo andere bloß Verſuche und Studien wagen können. Ideen ſind das koſtbare, ſeltene Geſchenk der Götter, ewig gefürchtet und zuweilen gehaßt, zugleich aber auch ewig begehrt, als unentbehrliches, notwendiges, verjüngendes und beglückendes Labſal.

Hier, wie in allen anderen Fällen, von denen die Rede iſt, gilt der Grundſatz, daß wir nur die Kunſt verſtehen können, die wir mit Liebe betrachten.

Peter Behrens.

Abgeklärtheit und Altersreife ist in den letzten und neuesten Werken des Künstlers, die kühle Ruhe des Klassizismus, die goethisch anmutet, bei aller Modernität. So erlebt der Künstler von heute, der nicht nachahmt, sondern schöpferisch wirkt, den Geist der Antike. Seine Werke möchten die subjektive Stimmung des Tages abstreifen und bewußtvoll dem hellenischen Geist des einfach Monumentalen zustreben.

Alle neuen Ornamentkünstler, die sich dem Kunstgewerbe und der Architektur zugewendet hatten, haben schließlich die Fülle des Ausdruckes erkannt, die in der Einfachheit liegt. Als die ersten Werke der Neuen aus dem Dunkel auftauchten, die Möbel, die Tapeten, die Gläser, die Beleuchtungskörper, die Wanddekorationen und Glasfenster, herrschte das zügellose Temperament, das sich dionysisch gebärdete und in Erfindungen schäumte, genial im Irrtum und verzerrt bis zum Geschmacklosen, wie es einer Epoche entspricht, der jeder Maßstab fehlt. Die Epoche hatte, wie jede andere, ihre Diktatoren, ihre Gewalthaber, die den anderen ihre vorübergehende Herrschaft aufdrängen. Die Architekturen und kunstgewerblichen Hervorbringungen der wilden Jahre kennen keinen anderen Maßstab, als den der eigenen, gewaltsam hervorgekehrten Subjektivität, aber die erfahrungsschweren späteren Jahre sehen sie bescheidener werden und künstlerische Gesetze aufsuchen, die als unverletzlich selbst von den kühnsten Individualisten respektiert werden. Je mehr das Schaffen in dieser interessanten Entwicklung sich der gnadenlosen Tageshelle des gegenwärtigen Zeniths nähert, desto mehr schwindet das Wilde, triumphiert das schlechthin Einfache und Große und sucht den

formalen Zusammenhang mit dem unauffälligen und schmucklosen Alltag; und die Werke, die dem Alltag dienen oder über ihm stehen, wie die Baukunst, suchen ihre Selbständigkeit innerhalb der Perspektive, die in dem Klassischen als der Verkörperung der unvergänglichen Gesetze der Schönheit gipfelt. Im Wege der Abstraktion haben die Künstler diesen Anschluß gefunden.

Auf dem Wege der Abstraktion ist Peter Behrens aus seinen wirren Anfängen zu jener geläuterten Gesetzmäßigkeit gekommen, in der der Schimmer eines apollinischen Kunstideals dämmert. Dieser Künstler, der durch sein Denken stark ist, logisch und konsequent, hat in der verhältnismäßig kurzen Zeit von zehn Jahren einen ungeheuren Weg zurückgelegt. Der Abstand ist enorm, der das heutige Architekturschaffen des Künstlers von den Anfängen trennt, die aus der Münchener Zeit bekannt geworden sind, da er als Maler in seinen Porträts und in den etwas schwerfälligen symbolischen Wandgemälden den Ornamentkünstler zu offenbaren anfing, und viel später noch, ehe es ihm gelungen war, einen erdenschweren Rest von naturalistischer Naturnachbildung aufzulösen und vergeistigt in die höhere Sphäre des Stils zu übertragen. Lange Zeit geht dieser Bruch durch seine Werke, dieser offenkundige Widerspruch zwischen Können und Wollen, dieses verzweifelte Ringen, da noch ein hemmender Rückstand der realistisch nachgebildeten Formen die Freiheit und Harmonie seiner auf Stileinheit gerichteten Schöpfungen beschwerte. Aber in diesem schweren Ringen gewann schließlich der Künstler die Oberhand und erreichte eine Höhe, die ihn weit hinaushebt, ja, die ihn auf den verschiedenen Etappen seines Aufstieges völlig verwandelt, seine spätere künstlerische Physiognomie der früheren gänzlich unähnlich macht. In den halb bild-

haft, halb ornamental wirkenden dekorativen Arbeiten mit den keineswegs glücklichen Pflanzenstilisierungen der Münchener Zeit, in dem oft unmotivierten, gewaltsamen Zusammenfügen naturalistisch figürlicher und stilistisch ornamentaler Elemente findet sich kaum noch eine leise Andeutung des späteren Künstlers, der die Harmonie der Raumabstraktion, die Schönheit abgewogener Flächenverhältnisse, das übersinnliche, rein geistige Element der architekturalen Harmonie, die fast musikalisch oder rhythmisch empfinden kann, so vollkommen ergriffen hat, wie er, und die Linie in Form eines streng geometrisierten Ornaments nur mehr dazu gebraucht, diese abstrakte Schönheit des Räumlichen zu versinnlichen. Aber gerade dieser gewaltige Abstand zwischen den Schaffenspolen seiner zehnjährigen Arbeit verraten die ungewöhnliche geistige Spannkraft des Künstlers, die Stärke seines Intellekts, die umfassende Herrschaft seines Architekturwillens, der alle Elemente vom Schriftdruck und Bucheinband, bis zum Monumentalbau, Theater, Kirche, Krematorium und Gartenarchitektur einheitlich und harmonisch gestalten möchte. Die Leistungen des Künstlers in der ersten Etappe, vor seiner Berufung nach Darmstadt, haben nur relativen Wert und sind entwicklungsgeschichtlich interessant, gleichsam als Gradmesser für die weitere künstlerische Entfaltung der Persönlichkeit, man denke an den Musikraum des Krematoriums, an das Naturtheater für die Goethespiele in der Mannheimer Ausstellung 1907, an seine Gartenanlage in Köln 1906 usw., sie zeigen aber auch, daß der Künstler von vornherein, als er die Malerei verließ, auf dem Gebiet der angewandten Kunst nach Universalität strebte und auf allen Gebieten nach dem Grad seiner damaligen Erkenntnisse und der Geschmackshöhe in Deutschland anregend zu wirken suchte. Mit seiner Berufung nach Darmstadt, die

ihn sofort auf ein höheres Niveau stellte und vor eine praktische Architekturaufgabe setzte, den Bau und die Einrichtung seines Hauses auf der Mathildenhöhe, tritt die zweite Etappe seines künstlerischen Aufstieges ein. Es ist gleichgültig, welche Einflüsse und Vorbilder sich bei ihm geltend machten, aber in dem Ausstellungsjahr 1901 der Darmstädter Künstlerkolonie treten in seinen Leistungen bereits die seine weitere Entwicklung bestimmenden Züge nach dem Einfachen, schlicht Monumentalen hin, bedeutsam hervor. In Darmstadt hatte er einen vollständigen architektonischen Organismus nach außen und innen durchzubilden. Sein damaliges Darmstädter Haus mit den ungeteilten kräftigen Leitlinien aus stumpf rotbraunem Steinzeug, in das wirkungsvoll behandelte Dachgebilde überführend, ist bekannt und merkwürdig durch den ungewöhnlichen Grad von monumentaler Feierlichkeit, die allerdings schwer und wuchtig auf dem Wohngebäude lastet. Aber der Künstler mußte seiner Absicht gerecht werden und ein Ganzes durchbilden, das im Inneren des Hauses in einer mystischen Ornamentik ausklingt, die eine Neigung zur geometrischen Erstarrung ausdrückt und ihre Feierlichkeit durch schwere Farbentöne erhebt. Die herbe Strenge dieses Künstlernaturells umschließt eine weiche, empfindsame Seele. Die Seele besitzt eine Passivität, die sich leicht einem fremden Machtgebot unterwirft, wenngleich sie neben dieser Empfänglichkeit die Kraft der Disziplin besitzt, die Fremdes in Eigenes verwandelt. Die geniale Überlegenheit Van de Veldes hat bis dahin manche Spuren in dem Schaffen des Künstlers hinterlassen, was nicht zu verkennen ist, wenn auch der Künstler dieses fremde Erz ungeschmiedet und gehärtet hat. Bald aber kommt neuer Fluß in seine starren Formen und eine dritte Etappe seines Entwicklungsganges ist erkennbar, als er Darmstadt hinter sich hat und in Düsseldorf die Kunstgewerbeschule organisiert.

Dann aber ist Van de Velde aus seinem Empfindungskreis ausgeschaltet unter der Berührung mit einer neuen Welt, die ihm weiteres Wachstum gibt. Es ist kein Geheimnis, daß er von da ab den Wiener Künstlern, oder genauer gesagt, dem Künstlerkreis der Wiener Werkstätte eine entscheidende Anregung verdankt, die in seinem weiteren Schaffen einen breiten Raum einnimmt. Es ist eine Annäherung, die beide Teile ehrt. Behrens mußte ohne Zweifel in dem auf konzentrierte tektonische Stilbildung gerichteten Hinarbeiten der Wiener Künstler ein Element erkannt haben, das die Verkörperung der Ziele bot, denen er selbst zustrebte. Von da ab geht er entschlossen den Weg der kompliziertesten Einfachheit, auf dem er sich Schulter an Schulter mit dem ganzen exklusiven Wiener Kreis fühlen mußte. Wieder gewinnt seine schwerflüssige Natur aus der passiven Empfänglichkeit eine Kraft, die den neu aufgenommenen Gedanken auf ihre persönliche Art ausspinnt und zu einer schier völlig selbständigen Schöpfung potenziert. Er läßt nun auch die Wiener zurück, nachdem er von ihnen empfangen, was er zur Fortsetzung seines vorgezeichneten Ganges bedurfte. Ihm selbst konnte das Ziel nicht ungewiß bleiben, der sein Können vollendete, worunter ich nicht sein technisches, empirisches und praktisches Können meine, sondern das Können seines künstlerischen Intellekts. Was die Gruppe Mackintosh in Glasgow auszeichnet und in dem Wiener Kreis eigenartig und neu geprägt wiederkehrt, die machtvolle Rhythmik einfachster Raumelemente, die sich fast in eine geometrische Gleichung setzen läßt, diese Erkenntnis hat nun auch Behrens, der mit vollem Bewußtsein der optischen Harmonie zustrebt, sie durch das Raffinement der Einfachheit überwältigender wirkt, als durch die Überladung mit Schmuckelementen, barocken Einfällen und ornamentalem Gespinst. Mit dieser Erkenntnis

findet er ſich durch zu allen verwandten Beiſpielen, des Klaſſizismus und zu den Quellen, zur Antike, um aus ihren Werken dasſelbe Geſetz zu abſtrahieren. Es iſt das Gegenteil der romaniſchen, gotiſchen und barocken Kunſt, die ihre unerſchöpfliche Phantaſie in immer neuen, wunderlichen Gebilden hervorquellen und keine Fläche unbelebt läßt. Ein Künſtler wie Behrens aber iſt der leichten Gabe der ſchäumenden Phantaſie abhold. Sie hat keinen Raum in der Gemeſſenheit ſeines Architekturideales, das vielmehr der klaren und beherrſchten Form des Hellenismus zuneigt. Der Künſtler ſucht in dieſer Ferne nicht ein beſtimmtes Vorbild, ſondern vielmehr die Bekräftigung eines von ihm angeſchauten und erkannten Geſetzes, das ſeit Hellas immer wieder aufs Neue in Erſcheinung tritt, keuſch, enthaltſam und in abſoluter Reinheit wiederkehrend in den Tagen von Byzanz ſogut, wie in der Frührenaiſſanec und in den geſpenſtigen Inſpirationen der Glasgower Gruppe. Es iſt im Grunde aller guten Architekturwerke da, d. h. ſolcher, die in Schönheit beſtehen würden, wenn ſie auch allen ſchmückenden Beiwerkes entblößt würden. Es iſt immer wieder ein Anfang und ein Ausgangspunkt, wie alles Einfache, wie es gleichzeitig auch ein Reifepunkt ſein kann, eine Klärung, eine Erholung vom ornamentalen Wuſt und eine Offenbarung neuer, entwöhnter Schönheit und ein letztes Ziel. Die Extreme berühren ſich, was Geſchichte war und Höhepunkt vergangener Kunſt, tritt als modernſtes Kriterium der Produktion, die auf Ebenmaß hinarbeitet, wieder hervor. Der Künſtler vergeiſtigt ſeine individualiſtiſche Art, bis ſie eine Art gemeingültige Ausdrucksform wird, wie jene klaſſiſche, die zugleich im höchſten Grade ſachlich iſt. Der Künſtler hat nahezu die abſtrakte, ſachliche Ausdrucksform gefunden, die ſich gemeſſen und feierlich gibt und ungewöhnlich und individuell er-

ſcheint. Dieſe Sachlichkeit bedeutet vielleicht den höchſten Sieg der modernen künſtleriſchen Disziplin und bildet die vierte Phaſe in ſeiner ſteigenden Entwicklungslinie, die ihn nach Berlin bringt, um ihn an den modernen Aufgaben der Induſtrie zu beſchäftigen. Der Künſtler iſt an die Berliner A. E. G. attachiert worden, um den modernen Elektrizitätskörpern, Beleuchtungsgegenſtänden und Architekturteilen und ſonſtigen verkommenen, jeder künſtleriſchen Geſchmacksregung baren Gebrauchsformen die gute typiſche Geſtalt zu geben, die ſie im Sinne einer ſachlich künſtleriſchen Auffaſſung bedürfen. Dieſe Berufung iſt ein vieldeutiges Kennzeichen, daß die Entwicklung der modernen Bewegung nach dem abgelaufenen Jahrzehnt an einem Wendepunkt ſteht und an der eigentlichen Aufgabe des Jahrhunderts mitwirkt, in der Induſtrie und der nationalen Arbeit, die das Kulturbild der heutigen Zeit im weſentlichen beſtimmen.

Paul Schultze-Naumburg.

Es erſcheint faſt unnötig und gewagt, ein Wort über den Künſtler zu ſagen, der ſo fleißig Bücher geſchrieben hat, ſoviele weithin bekannte Bücher, in denen er ſelbſt ausführliche Aufſchlüſſe gibt, über das, was er will und was er von anderen verlangt. An den eigenen Büchern mußte er ſich ſelbſt vollenden als Maler, als Lehrer, als Architekt. Das Übergewicht einer kritiſchen, forſchenden, organiſatoriſchen Verſtandestätigkeit unterwirft den Künſtler in ihm einer rückſichtsloſen Selbſtdisziplin, die ihm über alle Aufgaben, die er an ſich reißt, eine zuverläßliche, faſt virtuoſe Herrſchaft ſichert. Er hat den Strom von neuen Ideen und Kulturanregungen, die über den Kanal zu uns kamen, aufgenommen, wie die anderen, die ſeine bedeutenden Vorgänger in Deutſchland ſind, wie Lichtwark und ein Kreis von Führern und Künſtlern, die die Lokaliſierung dieſer Ideen angebahnt haben, oder wie Obriſt, der die Methode der Konfrontation von guten und ſchlechten Beiſpielen, die ſich ſo überaus wertvoll und erfolgreich erwieſen hat, als Erſter angeregt hat; er aber hat dieſe fruchtbaren Ideen und Anregungen organiſiert; er hat ſie in populären Anleitungen verarbeitet, die zur emſigen Beobachtung der Heimat und ihrer Kulturvergangenheit führen. Wenn auch viele Hände in dieſer Kulturarbeit zugegriffen haben, gelehrte und ungelehrte, künſtleriſche und unkünſtleriſche, fachmänniſche und laienhafte, ſo iſt dennoch die Phyſiognomie Paul Schultzes in der weit ausgedehnten und naturgemäß auch vielfach ſeicht gewordenen Bewegung nicht zu verkennen, die ſich in den verſchiedenſten Formen des Heimatſchutzes, des Naturſchutzes, des Städtebaues auf heimiſcher Überlieferung, in den altbürgerlichen Anklängen des Wohnhausbaues und

der Wohnungsausſtattung zu erkennen geben, und deren gemeinſame geiſtige Wurzeln in unendlich vertiefter Auffaſſung bei dem mächtigſten Verkünder des neuen Evangeliums der Kunſt zu finden iſt, bei John Ruskin und ſeinem näheren oder ferneren Jüngerkreis. Als die moderne Bewegung einſetzte, und noch einige Jahre darüber, war Schultze-Naumburg noch Maler, zuerſt in München und dann in Berlin, wo er als Kunſtpädagoge wirkte, ehe er Architekt wurde. Es iſt das perſönliche Geheimnis ſeiner Schriften, daß ſie ein Stück Selbſterziehung darſtellen. Sie erſcheinen als eine theoretiſche, intellektuelle Vorbereitung für die Praxis, die folgte, auf die geiſtige Überwindung von Mängeln und Unzulänglichkeiten gerichtet, die für die anderen pädagogiſch um ſo wertvoller ſind, je mehr ſie an der eigenen Perſönlichkeit erprobt ſind. So vollendete er ſich in der Malerei bis zu den äußerſten Grenzen ſeiner Begabung, um ſie endgültig zu verlaſſen, als er die Probleme, die er auch kritiſch behandelt hatte, für ſich gelöſt ſah. In den „Kulturarbeiten" zeigte der Architekt, der er gleichzeitig wurde, die Phyſiognomie der heimiſchen Bauvergangenheit, die die Prägung ſeines perſönlichen Bauſchaffens beſtimmt. Nur die erſten vereinzelten Schöpfungen der Wohnungsausſtattung verraten Einwirkungen jenes modernen Subjektivismus, der in den erſten Jahren der neuen Bewegung das Schaffen aller jungen Künſtler beſtimmt. Dieſen Subjektivismus hat Schultze-Naumburg aber ſchleunigſt über Bord geworfen, um ſich an die ſicheren, verläßlichen Werte der heimiſchen, bürgerlichen Überlieferung zu halten, die ſeinem Kunſtempfinden verwandt ſchienen. Von ihnen und der künftigen Richtung des Architekten erzählte er ſchon als Maler in den bevorzugten Motiven ſeiner Bilder. Nachdem das künſtleriſche Gewiſſen in dieſen Vorbildern Beruhigung gefunden hatte, konnte die

ſtärkere Seite ſeines Weſens, die organiſatoriſche, geſchäftliche und praktiſch gerichtete Energie, die ſich in dem Baufach auf ihrem eigentlichen Feld ſah, zur vollen Entfaltung kommen. Seine „Kulturarbeiten“ ſind für die Bedürfniſſe des Augenblicks geſchrieben. Eine ſpätere Zeit, die vielleicht nicht mehr fern iſt, wird ſich wundern, daß ſoviel Selbſtverſtändliches und obendrein ſehr an der Oberfläche Haftendes geſchrieben und ſoweit verbreitet werden mochte, wenngleich ein Blick auf die Gegenbeiſpiele alles rechtfertigt. Dann erſt wird ein wirklicher allgemeiner Fortſchritt getan ſein.

Nicht durch die Bücher, ſondern durch das werktätige Schaffen in der Architektur und im Kunſtgewerbe hat Schultze-Naumburg die Meinung hervorgerufen, er wolle den Biedermeier wiedererwecken. Der Künſtler darf ſich gegen dieſes Vorurteil zur Wehr ſetzen. Er hat nichts weiter getan, als daß er ſeine Erkenntniſſe in die Praxis übertrug. Seine Erkenntniſſe, die Hunderttauſenden die Augen öffneten, die vorher nichts geſehen hatten, mußten im Hinblick auf die Praxis mehr zu bedeuten haben, als eine Imitation anzuregen, für die wir jeden Tapezierer auf die Finger klopfen würden, der ſich einmal im Biedermeierſtil verſuchte. Nicht darum hat der Künſtler ſeinen eigenen weiten Weg zurückgelegt, den Weg der Suche, der Forſchung, der Prüfung, der Kaſteiung, der ſtrengen Zucht, die über alles Tun Rechenſchaft gibt, jede künſtleriſche Regung der Analyſe des Verſtandes unterwirft, ſo lange, bis nichts unklar, nichts unſicher iſt und ſelbſt die dunklen Gefühlsmächte der Romantik und Poeſie, jener zweiten Natur dieſes Verſtandesmenſchen, begriffsmäßig und ſachdienlich organiſiert und ſeiner leidenſchaftlichen Vernunft für die gemeſſene zweckbewußte Anwendung gehorſam ſind. Nein, nein alſo: Nicht darum ging der anſtrengende Ehrgeiz den weiten Bogen, damit er, wie

durch einen bösen Sommernachtspuk im Kreise irre geführt, sich auf den stumpfsinnigen Tapeziererstandpunkt der anachronistischen Biedermeierfexerei zurückgestellt sehe, der kein Ziel ist. Man muß nach tieferen Zusammenhängen forschen, die den modernen Künstler mit der letzten heimischen Überlieferung verbinden und ihn über den Vorwurf der Biedermeiernachahmung erheben.

Ich glaube diese Zusammenhänge gefunden zu haben, die nicht beim flüchtigen Ausstellungsbesuch, wo die oberflächlichen Urteile geprägt werden, erkannt werden können. Man muß auch in des Künstlers Lande gehen, in seine von ihm über alles geliebte thüringische Heimat, die noch die künstlerischen Züge jener Überlieferung trägt, aus der Zeit um Goethe, den verbürgerlichten Nachklang der höfischen Kultur des Barocks, mit allen Vorzeichen der auf Schlichtheit gerichteten modernen Sachlichkeit. Diese heimische Kultur ist voll von diesen Keimen und Ansätzen des neuen Geistes, der zu verwandten Formen führen müßte, auch dann, wenn die Vorbilder, die das Anlehnen bequem und unwiderstehlich machen, fehlen würden. Weimar, Tiefurt, Dornburg, jeder Name ein Kulturvermächtnis, dazu diese zahllosen kleinen Pavillons, kleinen Schlösser, Weinberghäuser, alle liebenswerten Bauwerke, die dem Lande die liebenswerte, schlicht heitere, anheimelnde Physiognomie verleihen und aus den Schriften des Künstlers als die guten Beispiele weithin bekannt geworden sind, die so überzeugend gewirkt haben. Dort stehen sie noch als ein Stück des lebendigen Alltags, bestrickend in ihrer bescheidenen Anmut und unwillkürlichen Vornehmheit, die sich selbst in äußerer Armut mit so viel Würde zu geben wußte. Es ist geradezu ergreifend, wie viel Ausdruck und innerer Reichtum diese äußere Dürftigkeit adelt. Größe liegt auch in den kleinsten und einfachsten

dieſer Baugebilde, auf denen ein Nachglanz der barocken Kunſt ruht, und die bei aller Anſpruchsloſigkeit wahrhaft ariſtokratiſch ſind, erfüllt von dem Pathos der Diſtanz, von der maßvollen räumlichen Wirkung, die ſelbſt die kleinen Fälſchungen heiligt, die unterlaufen, dieſe Steinprofile aus Holz, dieſe Säulenſtellungen aus Latte mit weißem Anſtrich neben dem ockergelben Mörtelverputz, die auf dem Bodenbelag aus Rupfen aufgemalten Parketts, die kleinen Notlügen, die den abweſenden Luxus in den kleinen Schlöſſern und Liebesneſtern vortäuſchen und eher rührend ſind, als verſtimmend, namentlich in Verbindung mit den unverlöſchlichen Namen und Erinnerungen, die ſolche Räume mit unvergänglichem Leben beſeelen. Was hat die neue Zeit mit ihrem Reichtum an Mitteln dieſen ſeeliſchen Gütern entgegenzuſetzen, die ſich in ſolcher Entblößtheit und Prunkloſigkeit entfalteten? Man könnte ganz klein werden, bei dieſem Gedanken. Und gar im Goethehaus, das nebenbei erwähnt, von Schultze-Naumburg in Stand geſetzt wird, wo die diurniſtenhafte Schreibſtubenkahlheit des Arbeitszimmers dem Beſucher ans Herz greift. Trotzdem, wieviel Geſchmack und Gediegenheit in der Zeit lag, iſt bekannt. Der Zauber iſt mächtig, namentlich im Vergleich mit dem, was die neue Zeit daneben geſtellt hat. Die Luft der Heimat, ihre Landſchaft, ihre Stimmung, ihre Formenwerte, ſie gehören dem Künſtler, der ſie ergriffen hat, als Maler, als Kunſttheoretiker, als Architekt, als Raumkünſtler. Er hat dieſe Formenſprache zur ſeinigen gemacht und mit Überlegenheit nach dem Grade ſeiner Einſicht in die Bedürfniſſe des modernen Menſchen angewendet. Keinesfalls konnte es ſich für ihn darum handeln, den Biedermeier wiederzuerwecken. Die Nachahmung des Biedermeierſtils würde zweifellos in die Irre führen, weit ab von den Anforderungen, die nach dem

heutigen Stande der Ziviliſation verlangt werden. Der Künſtler iſt den ganz ſicheren Weg gegangen, den er ſich in den „Kulturarbeiten" vorgezeichnet, der ſeinen Inſtinkten entſpricht, ſeiner Neigung für das ſchlicht Heitere, vornehm Einfache, das ſich in den Überlieferungen der Heimat und anderwärts darbietet, wo der Nachklang der Barockkunſt dieſe ſich beſcheidenden, bei aller Prunkentſagung noch immer frohſinnig anmutenden Formen hervorrief. Der Künſtler, der in dieſen Erſcheinungen ſein Weſen erkannt zu haben meint und ihnen zuſtrebt, mit der unbezwinglichen Sehnſucht, die ein Raſſengeheimnis zu erſchließen ſcheint, iſt zugleich ſeiner Vernunft gefolgt, die lebensklug und ökonomiſch zum Verzicht auf die individuelle Stilſchöpfung riet, zugunſten dieſes fruchtbaren Eklektizismus, der ihn in lebendige Beziehung brachte mit allem, was der Süden in der Nachempfindung des antiken Geiſtes von der Renaiſſance bis zum ſpäten Empire hervorgebracht hat. Seiner praktiſchen, organiſierenden Natur nach, hatte er auch hierin das Mittel gefunden, in die Breite zu wirken. Das Vorrecht genialiſcher Naturen, ihre künſtleriſche Eigenart zu entwickeln und dem Hergebrachten als neuen Wert entgegenzuſetzen, durfte er mit rühmlicher Selbſterkenntnis anderen, ſchöpferiſchen Kräften überlaſſen, die den Ruhm der Apoſtel, der Märtyrer und Helden mit Würde und Berechtigung zu tragen wiſſen. Aber dieſer Künſtler hat nicht den Beruf zum Apoſtel, Helden oder Märtyrer, der ſich mit der eigenartigen ſchöpferiſchen Kraft verbindet, er iſt vielmehr der Mann des guten Geſchmackes, der angenehm verbindlichen Lebensart, ein Kind der Welt, das das bürgerliche Kulturideal der Nachgoetheſchen Zeit mit dem praktiſchen Amerikanismus der Gegenwart in Einklang zu bringen weiß. Seine Miſſion weiſt ihm dieſen Platz an, der ihn künſtleriſch an den Ausgang der

ſchlicht vornehmen, bürgerlich beſcheidenen Goetheſchen Lebensepoche ſtellt. Er faßt dieſen vergeſſenen oder vielmehr verkannten Schatz, der in jener Zeit beruht und hebt ihn hoch empor, um ihn der ſuchenden, ratenden, problematiſchen Gegenwart als erprobten Wert aufs Neue darzureichen. Er wählt ganz bewußt dieſe Abhängigkeit von einer fremden, fertigen Form, weil ihm ſein Gewiſſen ſagen muß, daß dieſe Form gut iſt, und daß ſie ſeiner Individualität entſpricht, die keine eigenartige Schöpfung zu geben hat. Seine Aufgabe iſt ſtreng genommen, kaum künſtleriſch, ſoll es vielleicht gar nicht ſein. Er kann ſie demgemäß auch mit der Großzügigkeit eines tüchtigen Geſchäftsmannes durchführen, der eine Kulturarbeit leiſtet, indem er die typiſchen Geſchmacksformen, die um 1840 ſtehen blieben, erneuert und die Arbeit eines guten Gewerbes im Hausbau, Möbelbau und Gartenbau fortſetzt, die ebenfalls damals ſtehen geblieben war. Es hat für ihn und für die Art ſeiner Begabung keinen Sinn, individuell ſchaffen zu wollen und auf die Unſicherheit eines kleinen Liebhaberkreiſes zu bauen. Es entſpricht viel mehr ſeiner Notwendigkeit, mit allen Mitteln der modernen Praxis auf das Ganze zu wirken, wozu ihn das Typiſche ſeiner Formenſprache und ſeine ſichere, wohldiſziplinierte Herrſchaft über dieſe Formen berechtigt. Der Typus iſt bekannt und bewährt. Er iſt weder örtlich noch zeitlich, noch individuell gebunden; er iſt überall zu Hauſe, denn er hat in den Zeiten jener altbürgerlichen Kultur, als die Ausſtrahlung des feſtlich heiteren Barocks die Welt beherrſcht, überall, wo die Menſchen ein Haus liebten, das ſich gut der Landſchaft einfügte, hell und heiter geſtimmt war, mit geräumigem einfachen Hausflur, einer luftigen, nicht monumentalen, aber behäbig angelegten Treppe, die zu den Zimmern führte, zu Zimmern, intim und weltabgeſchloſſen,

und zu anderen, hoch und heiter, mit viel Glas in den Wänden, wie ein Gartenpavillon, hohen Fenstern, die mit weit nach außen aufgeschlagenen grünen Holzläden die schönsten Teile der Landschaft hereinblicken lassen, und in dem belaubten Gezweig mit dem bunten Getier der bedruckten Tapeten das Gleichnis der Naturfreunde fortsetzen, Zimmern also, die in langen Flügeln hinziehen, links und rechts von einem einladenden mäßig großen Mittelsaal, dem ein paar Fuß Balkonbreite, auf dem Portikus des Haupteinganges ruhend, vorgelagert ist, mit einem nimmerermüdenden, entzückenden Niederblick auf die gerade hingestreckten Gartenbeete und auf den zwischendurch geradenwegs führenden Aufgang, der von der entrückten, leicht geschwungenen weißen Silhouette des Holzgittertores heraufkommt. Es ist der altbekannte, liebenswerte Typus des Herrenhauses das in unendlicher Vereinfachung dem aristokratischen Beispiel des XVIII. Jahrhunderts folgte. Es ist der Wohnhaustypus, den der Künstler auch für Ernst von Wildenbruch in Weimar hingestellt hat, ein Typus, den er selbst als die derzeitige reinste Verkörperung seines Architekturideals bezeichnet. Der Herrensitz, das einfache Schloß, durch nichts als durch schönes Ebenmaß wirkend, Landsitz und Wohnhaus dieses Stiles mit den dazu gehörigen Raumausstattungen und Gartenanlagen und Wohnungseinrichtungen, die auf diesen anmutigen Typus gestimmt sind, bezeichnen den seiner Eigenart und Neigung entsprechenden Umkreis der praktischen Betätigung des Künstlers. Dieser Typus, der sich fast in allen Gegenden, wo sich barocke Einflüsse geltend gemacht haben, aus der Zeit der bürgerlichen Kultur um 1800 erhalten hat, bildet den populären Gegensatz zu dem Niedergang des guten Geschmacks im Hausbau- und Wohnungswesen der letzten 40—50 Jahre, wie die vergleichende Beispielsammlung in den Schultze-Naumburg-

ſchen Büchern überzeugend feſtſtellt. Dieſen Kulturniedergang zu überwinden, iſt teilweiſer Inhalt und Sinn der modernen Bewegung. Warum ſollen wir nun auf dieſe ausgezeichneten Formen der früheren heimiſchen Kultur verzichten und um jeden Preis Neues ſchaffen, wenn ſich das Gute ſo bequem darbietet und zur Wiederanwendung herausfordert? Das iſt die Frage. Jeder Künſtler hat das Recht, dieſe Frage auf ſeine Art zu beantworten. Das allumfaſſende Geſetz der Schönheit liegt nicht nur dieſen alten Schöpfungen zugrunde, wenn ſie gut ſind, ſondern es wird in den neuen nud eigenartigen Werken verkörpert ſein, auch wenn ſie nicht in dem bewußten Nachbilden der überlieferten Form ausgehen. Schultze-Naumburg konnte ſeiner Überzeugung folgen, er konnte die aufgegriffene Formenſprache auf ſeine eigene Art nach künſtleriſchem Gutdünken wieder verwenden, nachdem er an ihnen das Geſetz der Schönheit voll erkannt und reichlich bewieſen hat. Er durfte tun, was nicht leicht ein anderer tun darf, ohne den Vorwurf der Stilfexerei und den Verdacht einer auf Täuſchung oder Fälſchung berechneten unredlichen Abſicht zu erwecken. Den Künſtler aber trifft es nicht. Er iſt einen Weg gegangen, der vor ihm nicht war, und er hat Stufen geſchlagen und eine ungeheure Arbeit geleiſtet, die ihm das moraliſche und künſtleriſche Recht verbürgt, auf dieſen Stufen ſtehen zu dürfen. Etwas anderes iſt es aber, wenn gegen ihn die Frage aufgeworfen wird, ob überhaupt dieſe oder jene überlieferte Form es iſt, die für uns entſcheidet. Ob zwiſchen der Form, die damals entſtand und derſelben Form, die durch den Künſtler in neuer Anwendung wieder erſtehen ſoll, nicht etwas liegt, was wir nicht mehr in der Hand haben und was wichtiger iſt, als dieſe ſpezifiſche Formeigentümlichkeit. Dieſes Wichtigere, das wir nicht mehr in der Hand haben und mit allen Mitteln anſtreben müſſen,

iſt die Gediegenheit, die außerordentliche Güte des Materials und die damals darauf verwendete, außerordentlich ſolide, umſichtige, durch keine Haſt in der Qualität bedrohte Werkarbeit. Zur Zeit des Biedermeiers wurde ſicherlich manchmal geſchwindelt, naiv zwar und gar nicht verſtimmend, mehr der Not gehorchend, als dem eigenen Trieb, manche vortäuſchende Unechtheit für Echtheit hingeſtellt, wie ſchon erwähnt, vielleicht nur als die erſten drohenden Anzeichen des ſich vorbereitenden Niederganges. Dürfen wir aber die kleinen Täuſchungen, die durch die Ehrwürdigkeit des Alters geheiligt ſind, etwa als eine poetiſche Freiheit hinnehmen, die auch unſerer Zeit, wenn ſie künſtleriſch ſein will, geſtattet iſt? Dürfen wir ſteinerne Geſimsprofile aus weißgeſtrichenem Holz, Säulen aus Lattenwerk, mit dem Augenſchein von maſſiver Echtheit hinſtellen? Dürfen wir in der Innenausſtattung Brutalitäten zugeben, unter Berufung auf dieſes oder jenes alte Beiſpiel und figurale Tapeten mit Ranken und buntem Getier zerſchneiden und in Streifen willkürlich aneinanderſetzen, mit einem halben Leib hier und einem halben Kopf dort und einem Schwanzſtück an einer anderen Stelle? Dürfen wir die Verblichenheit des Alters durch künſtliche Mittel den neuen Beſtandteilen geben, etwa der koloriſtiſchen Schönheit zuliebe? Der Biedermeier als Erzieher iſt nur wertvoll in ſeinen beſten Beiſpielen, worin er ungewöhnliche Liebe für jedes einzelne Stück, künſtleriſche Feinheit für die Raumwirkung im ganzen und den vornehmen Sinn für die gediegene Schönheit bewährt. Dieſe Geſinnung des guten Geſchmackes iſt der reelle und unvergängliche Wert, den wir aufnehmen dürfen, ohne den Tadel fürchten zu müſſen, daß es ſich um eine Wiedererweckung des Biedermeiers handelt. Den Biedermeier in dieſer Geſinnung nach Möglichkeit zu übertreffen, iſt ein

allgemeines Kulturziel. Die Frage der Form ist erledigt, wenn wir es dahin gebracht haben. Die organische Form, die wir nötig haben, als der gefällige Ausdruck der sachlichen Bestimmung, ist jederzeit aus den Bedürfnissen des Menschen, der das Maß ist, abzuleiten. Sie wird je nach dem Temperament des Künstlers auf verschiedenen Wegen gefunden und richtig gelöst werden, wenn der Geschmack auf den inneren Sinn für die Gediegenheit gegründet ist. Was uns ewig an den alten Werken fesseln wird, ist dieser Sinn. Was uns parvenühaft erscheint und abstoßend wirkt, ist der Mangel dieses Sinnes und die Nachbildung einer äußeren Form, die nicht auf dem vornehmen Begriff der Qualität beruht. Wenn die Qualität erreicht ist, dann hört die müßige Frage nach dem Stil auf und es ist gleichgültig, auf welchem Weg der Künstler gekommen ist.

Zehn Jahre Kunſtunterricht.

Die zehn Jahre moderne Bewegung haben das Schulbild gründlich geändert. Den Unterricht auf die ſchöpferiſchen Kräfte des Schülers zu ſtellen, ſeinen ſchüchternen Geſtaltungstrieben Mut zu geben, Wachstum und Freiheit, iſt die gemeinſame Grundlage der Reform, wenn auch die Methoden nach der Art der künſtleriſchen Perſönlichkeit und ihrer Auffaſſung verſchieden ſind. Es genügt zu ſagen, daß der Kunſtgewerbeſchultypus des abzeichnenden, vorlagenkopierenden und künſtleriſch abſolut unſelbſtändigen Muſterzeichners, der von vornherein als williger Handlanger für die Induſtrie von ſtaatswegen gezüchtet wurde, auf den Ausſterbeetat geſetzt iſt. Eine durchaus freie und künſtleriſche Auffaſſung des Unterrichtes mußte infolge der modernen Bewegung naturgemäß eintreten, ſelbſt wenn darin die Vorgängerſchaft des Auslandes gefehlt hätte. Im Ausland hatte man bereits ſchöne Reſultate erzielt, ehe bei uns der Reformgedanke überhaupt keimte. Der Amerikaner Liberty Tadd hatte damals bereits ſeine Erfahrungen ſchriftlich niedergelegt und den erſten entſcheidenden Anſtoß zur deutſchen Kunſterziehungsfrage gegeben, die die ſchwere Kunſt des Sehens in den Vordergrund des allgemeinen Erziehungsplanes ſchoben. Den Vorpoſten der Reformbewegung bildete Hamburg, wo Lichtwark ſo überaus ſegensreich und vorbildlich wirkte, die Erziehung des Laien zur künſtleriſchen Empfänglichkeit wirkſamſt förderte, „um zu Menſchen zu gelangen, die ein Echo zurückwerfen“. In ſeinen bekannten Schriften ſind die entſcheidenden Anregungen niedergelegt, die er praktiſch in dem Kreis um die Kunſthalle angewendet hat, die künſtleriſche Veredlung des Dilettantismus, die Reform der Lichtbildkunſt, der weiblichen Handarbeiten,

die Erweckung des Verständnisses für die Medaillenkunst, für die Malerei, wie überhaupt für alle Dinge, die im Umkreis der Liebhaber liegen und ein verständiges Publikum suchen, einschließlich der Betrachtung der heimischen Landschaft, ihrer Bauwerke, ihrer Volkskunst, des Wohnungswesens und des Städtebaus. Was Lichtwark für die Geschmackserziehung im allgemeinen tat, leistete auf dem Gebiet der Volksschule die Hamburger Lehrervereinigung, die, auf Liberty Tadd fußend, die lebendigen Grundsätze des Elementarzeichnens und der Naturbeobachtung in die Volksschule trug und das äußerliche, schematische Vorlagenzeichnen ersetzte durch das Zeichnen als lebendigen Ausdruck des innerlich angeschauten Vorstellungsinhaltes. Der neue Gedanke zündete nicht nur in Hamburg, sondern überall, wo vorwärtsschauende Leute saßen, und der Dresdener Kunsterziehungstag war nur das äußere Zeichen einer entscheidenden innerlichen Umbildung, die einem unverrückbaren Ziel zustrebte. Nahezu unabhängig von Hamburg haben sich in Wien einige Verfechter des künstlerischen Prinzips rühmlich hervorgetan; dort hat der Zeichenlehrer Cizschek an der Realschule mit ein paar Anhängern in Bürgerschulen ein beherzigenswertes Vorbild geliefert; an der Kunstgewerbeschule hingegen hat Professor Alfred Roller als Kunstpädagoge mit großer Sicherheit und Selbständigkeit Ungewöhnliches geleistet, und auf dem Gebiet der Monumentalschrift hat in Wien Rudolf von Larisch bahnbrechend gewirkt und Reformideen verbreitet, die für alle Kunstgewerbeschulen grundlegend wurden, die neugestaltend diesen Unterricht auf das schriftschöpferische Vermögen des Schülers gründen. Was die Reform an den unteren Schulen anstrebte, ist klar. Sie will nicht von der Volksschule an Künstler erziehen, Künstler von berufswegen, sondern künstlerisch empfin-

bende Menſchen, und ſolcherart den Schwerpunkt der allgemeinen Bildung von dem einſeitigen Wiſſen und der unfruchtbaren Verſtandesmäßigkeit auf die Erziehung der Sinne verſchieben, auf die künſtleriſche Fähigkeit des Anſchauens und auf die Empfänglichkeit des Herzens für das Schöne. Sie will die formale Bildung fördern und einen Grundſtein legen zur Kultur.

In England, dem Mutterlande der modernen Bewegung und namentlich in Amerika, dem Lande der Schuldemokratie, hat man raſcher die Konſequenzen gezogen, als bei uns. In Amerika hat man ſich nicht auf die Reform des Zeichenunterrichtes beſchränkt, ſondern man hat den geſamten Volksſchulunterricht umgekrempelt und ihn auf die praktiſche handwerkliche Ausbildung geſtellt, die ſich als eine Forſetzung des kindlichen Schaffens- und Spieltriebes ergibt. Von dieſer Reform weiſt Amerika einige hervorragende Beiſpiele auf. In den ſogenannten Schulwerkſtätten findet das Kind alle Möglichkeiten der praktiſchen Betätigung, zu der es Neigung und Sinn hat. Es kann tiſchlern, metallarbeiten, ſticken, töpfern, ſelbſtverſtändlich auch zeichnen und modellieren, Gartenbau und Blumen pflegen, alle kunſtgewerblichen Techniken erlernen und ausüben im Umfange des eigenen perſönlichen Bedarfs und ſieht ſich gleich vor Aufgaben geſtellt, die zu ſeinem Leben Beziehung haben. Dabei herrſcht kein Zwang, ſondern Freiheit. Der Schüler iſt die Hauptſache, nicht der Lehrer. Der Lehrer iſt nur die von fernher behutſam leitende Hand. Der theoretiſche Unterricht wird auf die Werkſtättenerfahrung aufgebaut, und auf dieſer Grundlage wird eine Bildung gegeben, die alles Lebendige umfaßt, und ein ſicheres Gegengewicht gegen jede Verknöcherung, gegen jede Abkehr vom Leben und ſeinen Forderungen, gegen jede Einſeitigkeit der Kräfteausbildung geben. Der

junge Menſch iſt auf das Leben vorbereitet und befähigt, zur ſichtbaren Kultur das Eigene beizutragen. In Schweden, dem führenden Lande der ſozialen Reform und der Bildungsbeſtrebungen, hat ſich eine Schule gegründet, die von dem amerikaniſchen Vorbild entnahm, was ihr für die eigenen Zwecke verwendbar erſchien, die Samſkola in Gotenburg, eine Lehr- und Erziehungsſchule, die ebenfalls die Arbeit des Kindes im handwerklichen Sinn fortſetzt, ihm volle Freiheit läßt und mit den alten Schulſeuchen, den Prüfungen, den Kathederkonventionen, den Klaſſifikationen und Strafen gründlich aufgeräumt hat. Herr im Hauſe iſt das Kind oder der Schüler, die Lehrer ſind die älteren Freunde, und die Eltern ſind an den gemeinſamen Abenden die Gäſte. England hat wenigſtens in ſeinen Handwerkerſchulen, den Arts and Crafts-Schulen, die, wie alle kunſterzieheriſchen Reformen, auf Ruskin beruhen, ein ähnliches Beiſpiel geliefert, aus dem Deutſchland für ſeine Lehrlingsausbildung den allergrößten Nutzen wird ziehen können. Es bleibt alſo noch viel zu tun für uns. Nicht nur in der Volks- und Bürgerſchule, wo der ſogenannte Handfertigkeitsunterricht, wenn auch in verbeſſerter Form, noch immer ein bloßes Anhängſel darſtellt, ſondern namentlich in der fachlichen Erziehung, die den Handwerker betrifft und den Lehrlingsnachwuchs.

Entſcheidend iſt der Vorſtoß, den Deutſchland in ſeinen neuen Kunſtſchulen gegeben hat, die auf eine ſchöpferiſche kunſtgewerbliche Tätigkeit vorbereiten. Die Reformen, die hier durchgeführt wurden, beruhen auf der perſönlichen Initiative der Künſtler, die ſich neben ihrer ſchöpferiſchen Tätigkeit auch der Kunſterziehung widmen. Es iſt natürlich, daß die Privatſchulen eine größere Beweglichkeit beſitzen und eine intenſivere Anſchmiegung an die künſtleriſchen

Grundsätze als die staatlichen Kunstgewerbeschulen, die der Reform zögernd folgten und mit einem konservativen Stand von alteingesessenen Lehrern beschwert, nur in jenen Abteilungen die frische Kraftwelle verspüren lassen, die mit neuen künstlerischen Kräften besetzt wurden. Wenn es auch nur eine Frage der Zeit ist, bis alle Lehrstellen mit frischen Kräften besetzt sind, so ist die staatliche Kunstschule immerhin ein schwerfälliger Apparat, der nicht von heut auf morgen jede Neuerung mitmachen kann. Der bureaukratische Schuß, der immer, auch in den besten Fällen mit unterläuft, verbietet das fruchtbare Experimentieren und hält sich vorsichtig an das Erprobte. Anderseits ist er nicht leicht in der Lage, einen mißglückten Versuch wieder abzuschütteln. Ihre Einrichtungen haben zu lange bestanden und müssen leider auch getragen werden, wenn sie schon überlebt sind. Dagegen hat die private Initiative alle Vorzüge des Experimentellen; sie ist allein berufen, schöpferisch, bahnbrechend und erneuernd zu wirken. Die Künstler, die mit den bestehenden Schulen unzufrieden sein mußten, konnten nichts besseres tun, als an Stelle des Klagens und Räsonierens die Tat zu setzen. So sind Schulen entstanden, die nicht künstlich in die Welt gesetzt worden sind, sondern die mit Naturnotwendigkeit aus sich selbst hervorgegangen sind, weil der neue künstlerische Geist da war und das Bedürfnis der Übertragung seiner Grundsätze auf Andere hatte. Unter diesen Privatschulen für angewandte Kunst nehmen die von Hermann Obrist in München begründeten und von Wilhelm von Debschitz geleiteten Lehr- und Versuchsateliers, die jetzt unter der ausschließlichen Führung von W. von Debschitz und H. Lochner stehen, einen ersten Rang ein. Sie sind nicht nur Schule, sondern zugleich auch Ateliers und Werkstätten für angewandte Kunst, um die ein ständiger, künst-

lerischer Mitarbeiterkreis geschart ist, der zum Teil aus einem früheren Schülerverhältnis hervorgegangen ist und in seiner jüngsten Ausstellung 1907 ein schönes Gesamtbild seiner auf alle Teile der Innenausstattung und angewandten Kunst ausgedehnten Leistungsfähigkeit bot. Nebst den Arbeiten der künstlerischen Leiter, ferner den sehr geschmackvollen Möbeln von Fritz Schmoll von Eisenwert, den ganz hervorragend schönen farbigen Holzschnitten des Professor Karl Schmoll von Eisenwert zeichnen sich die Arbeiten ehemaliger Schüler aus, die nun selbständig wirken. Teppiche, Stickereien, Beleuchtungskörper, Bucheinbände, Gläserschmuck, Metallgegenstände und viele andere Dinge, als Zeichen des frischen schöpferischen Geistes dieser Lehrwerkstätten. Das geistige Material ist verschieden geartet und bedarf eher der Freiheit als des Zwangs, um das vorhandene Talent zu entfalten. Die Methode gibt der Schüler, sie entspringt aus der Eigenart seiner Veranlagung, die sich nicht unter dem Druck eines starren Systems leicht und frei entfalten kann. So war es im Sinne Obrists gehalten. Aber ein Organisator wie Debschitz unterwarf die Schule einer straffen Disziplin, der sich der Schüler beugen muß. Bevor die Schüler bei ihm dazu kommen, im Material zu arbeiten, werden sie sozusagen einer dekorativen Zucht unterworfen, so daß sie mit reifen und fertigen Gedanken an das Material herantreten, wenn es einmal Ernst wird. Die Methode ist sehr sinnreich und bürgt für einen gewissen Spielraum der Bewegung. Sie geht von dem Naturstudium aus, behandelt das Problem der Erscheinungen, der Form, der Farbe, der Bewegung, der Rhythmik, geht aber der Nachbildung der Naturform sorgfältig aus dem Wege und sucht nur die Ursache dieser Wirkung und die Mittel, dieselbe Wirkung zu erzeugen, festzu-

ſtellen. Das erkannte Geſetz von der Erſcheinung abzulöſen und für die dekorativen Zwecke zu verwerten, ohne die Naturform abzubilden, iſt nun die Aufgabe, ehe der Schüler die techniſche Anwendungsmöglichkeit und Ausführbarkeit in den Fachwerkſtätten kennen lernt. Dieſes Naturſtudium hat den Zweck, „der Natur ihre eigenen Ausdrucksmittel abzulauſchen, ihr auf die Schliche zu kommen“. An einem konkreten Beiſpiel, wie an einer Haferriſpe, erklärt der Künſtler das Geſetz der Wirkung. Nicht die Haferriſpe an ſich nachzubilden, iſt ſein Anliegen, ſondern die Harmonie ihrer Verhältniſſe, den Eindruck ihrer Zartheit und Leichtigkeit, den Rhythmus ihrer Linien, für ſeine dekorativen Abſichten zu verwerten. Nur darauf kann es ihm ankommen, den Eindruck dieſer zarten Leichtigkeit wiederzugeben. Er zerlegt ſie in ihre formalen Beſtandteile. In ihr findet er die Hauptmittel der Leichtigkeit, das unendlich dünne, gebogene Äſtchen und die ſchwere Hülſe. Je zarter die Linie, deſto leichter erſcheint die Hülſe, je dicker und je geneigter die Linie, deſto ſchwerer ſcheint die Endigung. Nun iſt das Mittel erkannt, Leichtigkeit und Schwere auszudrücken und über die Natur hinaus zu ſteigern oder zu mildern. Die Phantaſie wird Herrin über die Erſcheinung, ſie beginnt erſt zaghaft, dann frei zu geſtalten, erfindet allerhand Hängeſchönheiten, nachdem ſie das Problem noch an anderen Naturformen ſtudiert hat und kann jenen Eindruck hervorrufen, wo es künſtleriſch notwendig ſcheint, an Wandteppichen oder an Kleiderſtoffen, die gemuſtert werden können, daß ſie je nach der Abſicht ſchwer oder leicht ausſehen; je nach der Lage des Schwerpunktes wird die Bewegungserſcheinung hervorgerufen; nur die Körper, deren Schwerpunkt im eigenen Mittelpunkt ruht, ſcheinen unbewegt. An dem Komet am Himmel, an den hängenden Birnen

und Äpfeln, an dem fliegenden Pfeil, an den fallenden Regentropfen, in jeder Naturform, Baum, Blatt, Stein, Berg, Wolken, läßt sich das Problem der Bewegung daraufhin erkennen. Die Schwerpunktlage ist gleichsam das Ausdrucksmittel und die Naturform der bloße Vorwand, um Bewegungsphantasien zu gestalten, die den freischaltenden dekorativen Absichten und den ornamentalen Zwecken dienstbar sind. Auf ähnliche Weise wird die Harmonie der Verhältnisse, das Problem des Rhythmus und der Gleichgewichtsverteilung durch Farbe, Größe, Licht, Schatten usw. zum Bewußtsein gebracht und das Gesetz gesucht, das von der Erscheinung abgelöst, als ein allgemein verwendbares Gesetz der dekorativen Schönheit angewendet wird. Diese keineswegs erschöpfende Charakteristik drückt einen gewissen Gegensatz aus, in dem sich diese Schule zu anderen künstlerisch geleiteten Anstalten befindet. Es ist schon gesagt, daß entgegen der vielfach vorherrschenden Anschauung die Schule Debschitz nicht von vorneweg die handwerkmäßige Entwicklung aufsucht, die von allem Anfang an im Material arbeitet, wenn auch in ganz primitiven Formen, um allmählich die dekorative Wirkung des Werkzeugs und der Materialsprache kennen zu lernen. Auf diesem anderen Standpunkt steht eine sehr verdienstliche Kunstschule für Frauen und Mädchen, die vor einigen Jahren in Wien begründet wurde und wo in der dekorativen Klasse des Malers Böhm sofort in leichten Materialien gearbeitet wird, selbst wenn das zeichnerisch dekorative Ausdrucksvermögen noch unentwickelt ist. Es gibt Talente, die sich leichter tun, wenn sie das Werkzeug in der Hand haben, die Buchvergoldestempel, die Meißel oder Punzen zur Metallarbeit, Buntpapier und Schere und die mit den Ausdrucksmitteln des Werkzeugs eigenartige Schönheiten hervorbringen, auf die niemals der Zeichenstift kommt

und die sich aus der Materialbearbeitung unmittelbar ergeben. Wie namentlich in den weiblichen Handarbeiten an den verschiedenen Techniken die besten dekorativen Ideen auf diese Art gefunden werden, wie etwa bei der Schnurtechnik das Gesetz der Biegsamkeit, durch das Auflegen der Schnur selbst, sowie sich auch bei den verschiedenen Stichtechniken das Wesentliche aus der Natur der Sache ergibt. Auf dieser Grundlage beruht das Studium der dekorativen Anordnung, nach Maßgabe der gegebenen Grundform oder Zweckform, das Naturstudium, das Aktzeichnen, das alsbald als Erinnerungszeichnen geübt wird, das Zeichnen in Bewegung befindlicher Körper, ebenfalls aus der Erinnerung, um das Wesentliche aus der Bewegungserscheinung im blitzartigen Erfassen festhalten und ausdrücken zu lernen. Man sieht, es ist zum Teil der umgekehrte Weg, und beide Wege sind gut, wenn sie zum Ziel führen.

Den staatlichen Kunstgewerbeschulen ist freilich eine geringere Beweglichkeit beschieden. Sie sind nur zum Teil modernisiert, und nur dann in ihrem ganzen Organismus verjüngt, wenn ein moderner Künstler Direktor wurde. So in Düsseldorf und eine Zeitlang in Wien. In Düsseldorf hat Peter Behrens in durchaus richtiger Erkenntnis die Architekturidee zum obersten Prinzip aller kunstgewerblichen Einzelfächer gemacht und diesen dadurch einen verläßlichen Stützpunkt gegeben. So ähnlich liegt der Fall an der Wiener Kunstgewerbeschule, wo sich unter der seinerzeitigen Leitung des Baron Myrbach ein prachtvolles künstlerisches Leben entwickelte. Damals wurden ausgezeichnete moderne Künstler berufen, wie Alfred Roller, der energische Erneuerer des Kunstunterrichtes, Kolo Moser als dekoratives Genie und Joseph Hoffmann als die zusammenfassende raumkünstlerische Vernunft. Baron Myrbach selbst leitete die graphischen

Klaſſen. Ein geiſtiges Band vereinigte alle dieſe dekorativen Klaſſen zu einer Einheit unter der natürlichen Führung der Architektur, die vorwiegend in der Klaſſe Hoffmanns gepflegt wurde, jedoch ohne ſcharfe Abgrenzung von den anderen Abteilungen. Eine Grenzlinie war überhaupt kaum bemerklich. So wuchs eine junge Saat empor, die unter dieſen glücklichen Verhältniſſen das äußerſte leiſtete, was man von jungen Talenten erwarten konnte. Die Schule war auf dem beſten Wege, ſich durch Lehrwerkſtätten zu vollenden und hatte bereits einen hohen Ruf erlangt, was ſich am deutlichſten dadurch ausdrückt, daß die Textilfabrikanten, die gewohnt waren, ihre Muſter aus Paris zu holen, ſich an die Wiener Schule wendeten. So zeigte ſich hier, wie überall, die wertbildende Kraft des Talents und der Segen der künſtleriſchen Eigenart. Der bornierte Widerſtand der vorgeſetzten Verwaltungsbehörde knickte dieſe Entwicklung. Myrbach mußte gehen und das bevorzugte fügſame Element der Mittelmäßigkeit nahm ſeine Stelle ein. Zwar beſtehen noch die vorzüglichen künſtleriſchen Klaſſen, die auf den paar Modernen beruhen, die nach mancherlei Wechſel und Wandel an der Anſtalt wirken; immerhin aber fehlt der lebendige Impuls, ſeit die Leitung verſagt. Der weitaus größere Teil der Schule iſt altmodiſch und rückſtändig, aber dieſe paar modernen Klaſſen bilden ein Reich für ſich und verkörpern das Jung-Wien, das, als Wiener Schule durch Eigenart und Homogenität ausgezeichnet, groß im Bild ſteht. Die Akademie ſteht abſeits vom Leben und von der Kunſt, wie überall. Nur die Bauſchule des Oberbaurat Otto Wagner, der ſich künſtleriſch an das Leben hält, tut ſich hervor. Neben ihm iſt Friedrich Ohmann zu nennen, der ſeine Bauklaſſe an der Akademie mit Erfolg auf die heimiſche volkstümliche Baukunſt gründet. Außer

dem Atelierunterricht in der Darmstädter Kolonie, den staatlichen Lehrwerkstätten in Stuttgart unter Pankoks Leitung sind noch eine Menge staatlicher und städtischer Kunst- und Handwerkerschulen flüchtig anzudeuten, die sich zum Teil nach ähnlichen Prinzipien reformiert haben. Außer den genannten Städten haben München, Weimar, Dresden, Leipzig, Krefeld durch staatliche Unterstützung Künstlergruppen konzentriert, die gewerblich schaffende und lehrende neue Wertquellen erschließen. Hervorzuheben ist die Schule in Weimar mit Van de Velde an der Spitze, die Magdeburger Kunst- und Handwerkerschule unter Thormählens Leitung, die Breslauer Schule unter Poelzig, Dresden als Kunstschulstadt mit Künstlern wie Gußmann, Kreis, Groß, Dülfer, Schumacher, Lossow u. v. a. Neuestens auch Berlin, seit der glücklich reformierende Bruno Paul das kunstgewerbliche Institut leitet.

Das Schicksal der Schule hängt lediglich von der Persönlichkeit des Lehrers ab. Nicht auf das System kommt es an, sondern auf die Persönlichkeit. Vor allem auf die schaffende Persönlichkeit, die mit dem Leben in Fühlung steht. Durch sie empfängt der Schulorganismus tätige Impulse, durchströmt ihn der Blutumlauf des Lebens. Nach diesem Grundsatz haben sich die staatlichen Kunstschulen, soweit sie es vermochten, zu reformieren getrachtet. Trotzdem tragen sie den Stempel der Unzulänglichkeit wie jeder Notbehelf. Die Privatschulen haben den Vorzug vor ihnen, daß sie als Schulen zur Bildung des Geschmackes eine Art allgemeine Geltung besitzen und nicht unbedingt Berufsaussichten erschließen. Die staatliche Kunstgewerbeschule jedoch hat die Ausbildung zur Berufstätigkeit zum Ziel. Gerade dadurch werden ihre Schwächen eklatant. Was ihr zum entschiedenen Gedeihen fehlt, ist die Werkstättenpraxis. Wa

Lehrwerkstätten bestehen, sind sie im embryonalen Zustand, künstlich niedergehalten durch die unmotivierte Angst der Handwerker, die sonderbarerweise in den Lehrwerkstätten eine Konkurrenz erblicken. Eine Sonderstellung nimmt die Kunstgewerbeschule in Zürich ein, die unter der ausgezeichneten Leitung von de Praetere fast nur Lehrwerkstätten unterhält und den allgemein bildenden theoretischen Unterricht auf Vortragszyklen beschränkt, wofür maßgebende Persönlichkeiten von fernher verschrieben werden. Auch die vorzüglich gewählten Fachausstellungen, die dort immerwährend wechseln, sind sehr beachtenswert. Aber selbst in der vollkommensten Ausbildung werden die Lehrwerkstätten der strengen Zucht und Härte der Praxis entbehren. Niemand mehr stellt übertriebene Erwartungen an die staatlichen Kunstgewerbeschulen, am allerwenigsten jene, die als Künstler an solchen gewirkt haben. Die Schulreform Bruno Pauls, die eine vorherige dreijährige Lehrzeit im Handwerk zur Aufnahmebedingung macht, entspricht dieser Erkenntnis und ist vollkommen gesund. Andererseits gibt die Praxis, selbst bei dem heutigen Zustand des Kunstgewerbes, noch keine künstlerisch derart hochstehenden Aufgaben, daß die Kunstgewerbeschule überflüssig würde. In richtigen Verhältnissen jedoch soll die Werkstätte selbst die Kunstgewerbeschule ersetzen und die theoretische Ergänzung durch Abendkurse bieten. Was dringend not tut und woran es am meisten fehlt, ist die Veredlung des Handwerkerstandes, der der Kunstgewerbeschule fernsteht und dem das Surrogat der abendlichen staatlichen Fach- und Fortbildungsschulen Stein statt Brot gibt. Dort, bei dem Lehrlingsunterricht müßte die Reform einsetzen. In die wichtigste und am meisten vernachlässigte Schicht der Kunstgewerbebeflissenen, in die heranwachsende Arbeiterschaft selbst ist der geistige Strom zu leiten, der bisher nur eine kleine

Oberſchicht bewegt. Denn die Qualität hängt in erſter und letzter Linie von dem Arbeitsgeiſt ab, der die Werkſtätten erfüllt, von der Kultur des Arbeiters und ſeiner ſozialen Lage. Was dort fehlt, kann die Originalität eines Entwurfes, der obendrein ſehr oft dem techniſchen Herſtellungsprozeß entfremdet iſt, nicht erſetzen. Das Schlagwort der Qualität iſt in jüngſter Zeit geprägt worden. Aber täuſchen wir uns nicht. Solange das Fundament nicht in Ordnung iſt, iſt die Qualität nur ein Reklamewort. Auch darüber gibt es keine Täuſchung mehr, daß die großen Begabungen weder in der Akademie, noch in der Kunſtgewerbeſchule gezüchtet werden können und daß auch die Veredlung des Arbeiternachwuchſes keine Genies hervorzaubern kann. Die großen Begabungen kommen unerwartet und oft ſehr zum Trotz aller dieſer vortrefflichen öffentlichen Schuleinrichtungen. Denn wir dürfen nicht vergeſſen, daß die fruchtbarſte Periode, die wir ſeit 150 Jahren erlebt haben und die vielleicht Ideenvorräte für Generationen liefert, die Epoche der modernen angewandten Kunſt größtenteils von Leuten außerhalb des Faches hervorgerufen wurde. Die meiſten modernen Künſtler waren Autodidakten. Im weiteſten Sinne iſt jeder Künſtler und Erfinder Zeit ſeines Lebens Autodidakt. Ich ſtelle die künſtleriſchen Privatſchulen höher, weil ſie die geringere Prätenſion haben. Ich ſtelle die kleinſte Handwerkerabendſchule höher als die vornehmſte Kunſtgewerbeſchule, weil ſie an der Wurzel einſetzt und dort geiſtiges Leben ſchafft, wo es am wichtigſten iſt. Aber auch dort können die Erwartungen nicht überſpannt ſein, weil die Qualitätsmöglichkeit von ſozialen, wirtſchaftlichen und allgemein kulturellen Verhältniſſen beſtimmt iſt, die gewaltſam ſind, wie Elementarereigniſſe. Wird trotzdem das zarte Reis der Kunſt den verheerten und ver-

ſandeten Boden der alltäglichen Wirklichkeit übergrünen und mit dem ſchimmernden Blütenkleid umhüllen, darin das Lebensbild der vergangenen künſtleriſchen Kulturen in unſeren Träumen erſcheint? Das iſt die bangende Hoffnung und die ſehnende Sorge unſerer Zeit.

Die Ausstellungen.

Die geistige Dankesschuld, in der Deutschland bei dem Ausland stand, namentlich für die über den Kanal und über Paris empfangene Anregung, konnte schon nach drei Jahren, seitdem die berühmten Zimmer der Art nouveau in Dresden und München bekannt geworden sind, reichlich zurückgegeben werden. Auf der Pariser Weltausstellung 1900 bot Deutschland neben Österreich einen das Ausland überraschenden Beweis von der Intensität, mit der der neue Gedanke auf deutschem Boden ergriffen und je nach der Eigenart seiner Träger selbständig weitergebildet wurde. Nach der von Hoffacker künstlerisch geleiteten Weltausstellung 1900 zu urteilen, konnte es den Anschein haben, als ob der künstlerische Gedanke schon Gemeingut der gewerblichen und industriellen Produktion wäre. Noch waren die Schöpfungen in bezug auf die Form wild und unausgereift, der Querschnitt von 1900 bot noch allzuviel Jugendstil und Sezessionsmanier, die leider allzusehr Gemeingut der gewerblichen Produzenten blieben, von denen namentlich die geringeren Elemente die zuversichtliche Meinung hegten, dauerhafte Muster zur bequemen Ausschrotung für immerwährende Zeiten zu besitzen. Der Wildling schoß von da ab üppig ins Kraut. Das war, als diese Produzenten die Moderne à la Jugendstil und à la Sezession auf eigene Faust, mit Hilfe untergeordneter Kräfte weiterzu„bilden" versuchten. Bei der kolossalen Bruthitze, mit der die Schöpfungen dieser ersten Jahre in die Welt gesetzt wurden, war es klar, daß nichts von dieser Künstlerproduktion der späteren Selbstkorrektur entgehen und einen anderen Maßstab vertragen werde, als den des Augenblicks. Für heute sind diese Dinge nur entwicklungsgeschichtlich von Belang. Frankreich, bis dahin auch in der Kunst die Bezugsquelle des guten Ge-

ſchmackes, war vollſtändig geſchlagen. Zwar hatte S. Bing, der Gründer der Art nouveau, den Gedanken der künſtleriſchen Auferweckung des Gewerbes von England nach Paris verpflanzt mit Hilfe des eigenartigen Verkünders Van de Velde, aber Frankreich war nicht der Boden, der ſolche Früchte reifen konnte. Deutſchland war es, Öſterreich war es. Neben England ſtanden zwar noch um 1900 dieſe beiden neuen Machtfaktoren genialiſch unkultiviert da, aber das ſchadete nicht, und der Eifer war vielverſprechend. England war noch nicht deutlich genug in den deutſchen Geſichtskreis gerückt. Das kam erſt zwei Jahre ſpäter in Turin. Aber Frankreich (wie der ganze romaniſche Süden) zeigte ſich nicht fähig, den neuen architektoniſchen und dekorativen Gedanken folgerichtig weiter zu entwickeln. Es hat natürlich keinen Sinn, dieſer Nation, die die herrlichſten Güter der menſchlichen Kunſt und Kultur hervorgebracht hat, die ſchöpferiſche Fähigkeit abſprechen zu wollen, oder ihrer Bedeutung für die Kultur ein Sterbeliedlein zu ſingen, wie es bei der einſeitigen Hervorhebung der gewerblichen äſthetiſchen Intereſſen zuweilen geſchieht. Dieſe geiſtvolle Nation, die nicht nur in der feinen Lebensſitte, trotz England die Führung hält (man kann es nirgends ſtärker beobachten, als in England ſelbſt und in Amerika), feiert ihre unbeſtrittenen Triumphe auf anderen Gebieten, in der Technik, in der Chemie, in der Malerei, in der Dichtung, in der Sprache, die bis in das gewöhnlichſte Volk herunter ſprühend, dramatiſch, künſtleriſch iſt. Selbſt auf einzelnen Gebieten der modernen dekorativen Künſte konnte Frankreich einige Erleſenheiten ins Feld ſtellen, wie die Werke der Glaskünſtler von Nancy und die Goldſchmiedearbeiten eines Lalique. Die japaniſch dekorativ beeinflußten Gläſer von Daum und Gallé, die feinen, mit geſchnittenen Halbedelſteinen beſetzten aber

naturaliſtiſch angehauchten Arbeiten Laliques behaupteten einen Weltrang. Freilich, die modernen Möbel konnten die Höhe nicht halten. Sie waren auf die Note Van de Veldes eingeſtellt und ſuchten ſich nach einer reichen, mannigfaltigen, prunkhaften Formgebung hin zu vollenden. Sie bekamen die franzöſiſche Marke, im Gegenſatz zu dem modernen Möbel der germaniſch beſtimmten Welt, die unter dem Einfluß Englands und Schottlands immer ſchlichter und ſachlicher wurde. Der Formſinn des Barocks ließ in Frankreich dieſe Schlichtheit nicht aufkommen und trieb auch unter der modernisierten Oberfläche und unter dem Einfluß der emſig ſtudierten Pflanzennaturmotive zu reichlich profilierten und plaſtiſch durchgebildeten Möbelformen, die auch, wie die übrigen dekorativen Künſte, die Tapeten, Stoffmuſter, Gläſer, Fenſter uſw. der architektoniſchen Disziplin völlig entbehren, andererſeits aber auf ein hohes techniſches und handwerkliches Können im Gewerbeſtand hinweiſen. Was die franzöſiſchen Interieurkünſtler Henry Sauvage, L. Majorelle, Gaillard, Plumet, Selmersheim u. a. machten, war ſicher ſehr ſolid, ſehr erfindungsreich und entbehrte nicht einer gewiſſen Anmut. Aber ſie können nicht mit den gereiften modernen, auf ſachliche Gediegenheit gerichteten Erzeugniſſen in Vergleich gebracht werden. Sie haben Eigenſchaften, die zwar einem ungebändigten Schmuckbedürfnis Befriedigung geben, aber gleichzeitig den auf Komfort, Echtheit und Materialgemäßheit bedachten Sinn aufweiſen können. Wir vertragen eine Bearbeitung nicht, die dem Holz das Ausſehen von gegoſſener Bronze gibt. Wir lieben an Stühlen keinen dekorativen Schnörkel an Stelle einer zweckgemäßen Handhabe. Schränke, die mit geſchnitzten Waſſerroſen über und über bedeckt ſind, und in der breiten Türfläche eine üppige Sommerlandſchaft zur Schau ſtellen, ſind ein Greuel, wenn auch die

Sommerlandſchaft noch ſo reizend iſt, als Malerei oder als Intarſienarbeit, und wenn auch die Waſſerroſen noch ſo natürlich erſcheinen. Wir wollen keine Landſchaften auf Ofenſchirmen und noch weniger an den Schranktüren, wir wollen auch keine Griffe in Form von lanzettlich geformten, reichlich gewundenen Blättern an Laden und Schränken, keine naturaliſtiſche Pflanzenſtiliſierung, die ſich aus unerklärlichen Gründen quer über die Füllung breitet, keine Tiſch- und Stuhlbeine in geriefter Form, ſtark an vegetabile Stengelvorbilder erinnernd und gegoſſenes Holz vorſtellend. Alſo keine intereſſante Linie, die um ihrer ſelbſt willen intereſſant iſt und für die Dauer ſicher peinigt, weil ſie jeder Logik widerſpricht. Schade um ſoviel gediegene Arbeit, gediegenes Material und Hirnverbrauch. Schade um den Aufwand, dem die geiſtige Disziplin fehlt, die Disziplin des Komforts, der reinen Vernunft. Im Grunde dieſer Gebilde lebt der barocke Geiſt, der in dem neuen Kleid nur Zerrgebilde ſchafft. Auch die franzöſiſche Architektur iſt nicht befähigt, die künſtleriſchen Konſequenzen aus den neuen, formal äſthetiſchen Grundlagen zu ziehen. Die Verſuche, in der Landhausarchitektur engliſche Anregungen zu verwerten, ſind in Hilfloſigkeit erſtarrt und ſelbſt die großen Traditionen der Barockzeit, die in Deutſchland mit außerordentlichem Erfolg in durchaus moderner Auffaſſung fortentwickelt wurden, ſcheinen im Mutterlande keiner tieferen, die Äußerlichkeiten des Bauſtils überwindenden baukünſtleriſchen Auffaſſung zu begegnen. Anderſeits wieder ſind ſie in der modernen techniſchen Konſtruktion Meiſter, doch iſt auch dieſer Vorzug nicht im modernen Sinn künſtleriſch bewältigt, ſondern hinter einer überladenen Stuckfaſſade verborgen.

Neben der engliſchen Innenkunſt, die nicht ihr Beſtes bot, traten auf der Pariſer Weltausſtellung mit Deutſchland

und Österreich sehr erfolgreich die kleineren Kulturstaaten auf, von denen die skandinavischen Länder mit ihrer national dekorativen Kunst entschieden den künstlerischen Vorrang behaupten. Den ausgezeichneten deutschen Keramiken von Laeuger in Karlsruhe, Schmutz-Baudiß, Hermann Mutz, Scharvogel u. a. trat die dänische Steinzeug- und Porzellankunst gegenüber; die künstlerische Überlegenheit des Kopenhagener Porzellans stellte die deutschen Staatsporzellanfabriken in den Schatten. Während die königliche Porzellanfabrik und die Firma Bing & Groendahl unter ihrem Direktor Willumsen in Kopenhagen ihre Fabrikation auf die tüchtigsten und modernsten Kräfte sowohl in künstlerischer, als auch in technischer Hinsicht aufbauten, und trotz der Rockwood Pottery den Weltmarkt zu beherrschen anfingen, suchten die Manufakturen von Meißen und Berlin von einigen, nicht immer geglückten modernen Versuchen abgesehen in der Hauptsache ihr Heil bei der Wiederholung alter Muster. Nur Nymphenburg geht mit künstlerischer Initiative entschlossen voran. Schweden und Norwegen und das regsame kleine Finnland, wo die Gesellschaft Iris in Borga unter dem Direktor Graf Sparre auf dem Gebiet der Innenkunst unter sorgfältiger Aufnahme der heimischen Überlieferung erfolgreich wirkt und die Baumeister Eliel Saarinen, Gesellius und Lindgren eine moderne Baukunst auf nationaler Grundlage schaffen, zeigten, ebenso, wie zum Teil auch Rußland, wo Frau Helene Polénoff zugunsten der Volkskunst hervorragend wirkte, daß eine Volkskunst Bestand und Aussicht auf moderne künstlerische Fortentwicklung haben kann, wenn die Bedingungen so eigenartig und ursprünglich liegen, wie in jenen Ländern, deren Künstler selbst von der volkstümlichen Überlieferung trotz ihrer europäischen Bildung durchdrungen sind. Norwegische farbige Holzschnitzkunst, die

Webekunſt der Wandteppiche, von Gerhard Munthe und von Frieda Hanſen gehören zu jenen ſeltenen Erzeugniſſen der Moderne, die, ohne Nachahmung zu ſein, in einer Linie mit der alten Kunſt, hier der nordiſchen, ſtehen. Während Holland, das eine ſehr handfeſte und brauchbare Nutzkunſt entwickelte, durch Silber- und Metallarbeiten von F. Zwollo und von Hoeker & Zoon, Jan Eiſenlöffel u. a. Aufmerkſamkeit erregte und in dieſen Leiſtungen unverkennbar von der modernen handwerklichen Erneuerung Englands beſtimmt iſt, ließ der belgiſche Staat ſeine Künſtler im Stich. Der einflußreichſte Führer am Beginn der modernen Bewegung Henry Van de Velde kam bei dieſer internationalen Kundgebung nicht unmittelbar zu Worte. Die Nachahmung konnte ihn nicht erſetzen.

Die große Turiner Ausſtellung zwei Jahre ſpäter, bot neuerdings die Kräfte zum Wettbewerb auf. Das war zu früh, in zwei Jahren konnten keine Umwälzungen ſtattfinden. Die kleinen Staaten, die auf der Pariſer Ausſtellung ihr Beſtes gezeigt hatten, das ſie nur in einer ruhigen und organiſchen Entwicklung hervorbringen konnten, blieben fern. Die führenden öſterreichiſchen Künſtler fehlten ganz (ſie fanden ſich auf der damaligen Düſſeldorfer Ausſtellung ein), nur ein paar öſterreichiſche Firmen ſtellten aus, die zu dieſem Zweck einige junge Architekten beſchäftigten. Was Deutſchland in Turin 1902 bieten konnte, war gegen Paris 1900 reifer, überlegener und ſachlicher geworden. Der Querſchnitt von 1902 gab den beruhigenden Aufſchluß, daß die Kräfte in voller Anſpannung an der kulturellen Steigerung arbeiten. Bedeutſam für dieſe Ausſtellung iſt der Umſtand, daß das moderne engliſche Kunſthandwerk ſehr gut vertreten war und daß die ſchottiſche Gruppe der Mackhintoſh, die in Paris gefehlt hatte, hier ein eindrucksvolles Bild ihres eigen-

artigen Schaffens bot, das ein Jahr vorher schon in Wien von den Führern der dortigen Bewegung wahlverwandt ergriffen wurde.

Die große Raumkunstausstellung in St. Louis 1904 zeigte gegen Paris und Turin einen fast völligen Umschwung der künstlerischen Anschauungen in Deutschland. Die Jugendstilsünden waren zur Gänze überwunden. Das Raumkonzept zu einer organisch betonten, einheitlichen Schöpfung durchgebildet, der verallgemeinerte Begriff Architektur in den gewerblichen Künsten zur Herrschaft gebracht. An Stelle des individualistischen Chaos herrschte die künstlerische Disziplin. Deutschland schickte seine besten Kräfte ins Vordertreffen. Laeuger, Thoma, Pankok, Paul, Riemerschmid, Olbrich, Behrens, Dülfer, Schumacher, Billing, Niemeyer, Bertsch, Hoffacker, Moehring, Grenander u. v. a. stellten künstlerisch ausgereifte Raumschöpfungen hin, Van de Velde, der kurz vorher beim Bau des Folkwang-Museums in Hagen einen einheitlich durchgebildeten Bauorganismus als Verkörperung seiner Lehre von der zweckmäßigen Schönheit geschaffen, fehlte leider ganz und auch die führenden Wiener Künstler, deren Absichten an dem bureaukratischen Widerstand der Regierung scheiterten, fehlten; insofern war das Bild lückenhaft. Aber abgesehen davon, befestigte diese Ausstellung im Auslande den Eindruck, daß die moderne Bewegung in Deutschland nicht nur auf der individuellen Kraft der Künstler, sondern auf den lebendigen Kräften des ganzen Volkes beruht und von dem Willen der Gesamtheit getragen wird, von der Einmütigkeit der Künstler, der Industrie und des Gewerbes und der Regierungen. Diese Entschlossenheit, die über die Differenzen im Einzelnen hinaus in den entscheidenden Augenblicken das Interesse der Nation zu vertreten weiß, das mit der qualifizierten Leistung der besten schöpferischen

Kräfte identiſch iſt, ſichert der deutſchen Kunſt den Vorrang im Wettbewerb der Völker. Die beſte Leiſtung ſiegt. Wenn man die Lage vor 1897 mit jener von 1904 zur Zeit der Ausſtellung von St. Louis vergleicht, ſo ergibt ſich in dieſer verhältnismäßig kurzen Spanne Zeit von 7 Jahren ein enormer Aufſchwung, der Staunen und Bewunderung auch jener erregen muß, die bis dahin teilnahmslos oder abwehrend zugeſehen haben. Deutſchland hatte durch eine ordentliche Talentwirtſchaft nicht nur den heimiſchen Markt von der fremden Herrſchaft geſäubert, ſondern iſt zugleich auf dem Weltmarkt als künſtleriſche Großmacht aufgetreten. Nicht durch künſtliche Mittel, durch Einfuhrverbote und Zollmanöver wurde die Fremdherrſchaft fern gehalten, ſondern durch die durch überlegene Gediegenheit und künſtleriſche Kraft begründete Leiſtung. Fremde Erzeugniſſe herrſchen nur dort noch vor, wo unſere Qualität im Rückſtand iſt. Es iſt klar, daß die großen Kunſt- und Kunſtgewerbeausſtellungen im Lande und außerhalb des Reiches Opfer auferlegen, die unumgänglich ſind, und daß ſie nicht unmittelbar als wirtſchaftliche oder merkantile Aktionen betrachtet werden können. Sie haben nicht die Aufgabe von Jahrmärkten mit dem Endzweck, eine möglichſt hohe Umſatzziffer zu erreichen. Der merkantile Grundſatz iſt bei ihnen vollſtändig auszuſchalten, weil es ſich hier um höhere nationale Intereſſen handelt, als um die Wahrung bloßer Händlervorteile. Die Bedeutung dieſer Ausſtellungen liegt in ihrer kulturerzieheriſchen Aufgabe. Sie geben nicht nur den produktiven Kräften, den werteſchaffenden Talenten einen notwendigen Anſporn, ſondern ſie erziehen auch in der Allgemeinheit neue Kulturbedürfniſſe und bringen die ſchaffenden und empfangenden Kräfte miteinander in Kontakt. Der entſcheidende Sieg, der in den drei Etappen, Paris, Turin und St. Louis auf dem

Weltmarkt erſtritten wurde, iſt auf eine intenſive, alle Schichten der Bevölkerung zur Teilnahme aufmunternde Arbeit im Lande gegründet. Denn die kurzen Zeitſpannen, die zwiſchen dieſen Ausſtellungsunternehmungen liegen, ſind ausgefüllt mit einer intenſiven Werbearbeit im eigenen Lande, wo alle neuen Kulturprobleme dieſer Art ebenfalls im Wege der Ausſtellungstätigkeit der Löſung näher gebracht werden mußten. Die deutſchen Städte traten alljährlich untereinander in Wettbewerb, um den gewerblichen Künſten die Gelegenheit der qualitativen Steigerung auf moderner Grundlage zu geben. München, Dresden, Wien, Darmſtadt, Köln, Düſſeldorf, Oldenburg, Nürnberg, Karlsruhe, Berlin traten nacheinander in Konkurrenz, von den kleineren Muſeums- oder Programmausſtellungen (wie ſie mit anerkennenswerter Konſequenz und ſchönem erziehlichem Erfolg vom Muſeumsleiter Deneken in Krefeld, und von dem Muſeums- und Kunſtgewerbeſchuldirektor de Praetere in Zürich betrieben werden), ganz abgeſehen, und in den letzten Jahren konnte man ſicher ſein, zur Saiſon alle fünf Eiſenbahnſtunden weit eine große, künſtleriſch geleitete Ausſtellung für angewandte Kunſt zu finden. Die große Raumkunſtausſtellung Dresden 1906, die alle künſtleriſchen Kräfte in Deutſchland aufbot, iſt noch in friſcher Erinnerung, ebenſo, wie die große Mannheimer Ausſtellung 1907, die insbeſondere in der Gartenkunſt überraſchende Löſungen von Laeuger, Behrens und Schultze-Naumburg brachte. Schon ſteht eine neue, gewaltige Ausſtellungsunternehmung vor der Tür, München 1908, die insbeſondere die Leiſtungen Bayerns auf allen Gewerbe- und Induſtriegebieten, die der künſtleriſchen Geſtaltung zugänglich ſind, zeigen will. Was auch gegen die Ausſtellungen angewendet werden mag, ſie entſprechen dem Gebot einer abſoluten Notwendigkeit. Wie groß

auch die bisherigen Erfolge erſcheinen mögen, ſo iſt doch noch immer eine energiſche Kulturarbeit notwendig, um die künſtleriſche Sache der qualifizierten Arbeit, die noch immer zu ſehr auf eine geiſtige Oberſchicht beſchränkt geblieben iſt, in den Alltag hineinzutragen und die Schundproduktion, mit der ſich die Maſſe des Volkes und leider auch die Mehrzahl des ſchlechthin Gebildeten begnügt, ein Ende zu bereiten. Die Ausſtellungen ſind natürlich nicht das einzige Mittel zu dieſem Zweck, aber ſie ſpielen als vornehmſtes Propagandamittel zur Steigerung der Qualität mit, um mit dieſem Wort die moderne Bewegung auf ihre kürzeſte, derzeit gültige und alle Lebensſphären umfaſſende Formel zu bringen.

Architektur.

Immer mehr rückt die Architektur in den Mittelpunkt des Interesses. Das hat die moderne Bewegung bewirkt. Gewerbe und Technik, die sogenannten niederen und hohen Künste bedürfen eines festen Stützpunktes, einer organischen Zusammenfassung zu einer praktisch bestimmten Einheit, die von dem menschlichen Geheimnis der Schönheit geadelt ist. Dieser natürliche Schwerpunkt aller Künste ist die Architektur. In den letzten 30 Jahren war die Malerei alles. Rings um sie war die Kunst erloschen. Nur sie nährte die heilige Flamme. Das war das Zeichen eines ungesunden Zustandes, denn auch sie bedurfte monumentaler Wirkungen, die sie nur von der Architektur erwarten konnte. Sie zog sich auf das Staffeleibild zurück und bildete eine Welt für sich, die neue Schönheiten offenbarte, die Wunder des Lichtes und der Farbe, und von William Turner über die französischen Impressionisten bis zu Whistler, eine ununterbrochene Kette leuchtender, farbensprühender Wunder bot. Ganz Europa sah durch die Kunst des französischen Impressionismus und die Maler in Deutschland, Österreich, Italien, Skandinavien, Rußland und alle slavischen Künstler hatten die Pariser Marke. England hatte die Entdeckung gemacht: der große William Turner hatte das magische Tor des Farbenparadieses weit geöffnet. Aber Frankreich herrschte in dem Wunderland mit einer Unumschränktheit, wie es vorher in der Zeit des Absolutismus in der dekorativ gerichteten Barockarchitektur geherrscht hatte. Man kann sagen, daß in diesen letzten 30 Jahren die impressionistische Malerei die einzige Lichtquelle war, in der die Schönheit der Daseinserscheinungen sichtbar wurde. Die Technik wurde groß, aber sie war mathematisch konstruktiv bestimmt, nicht organisch in künst-

lerischer Auffassung und bot dem Leben keinen Schönheitsheitswert. Die Architektur stand abseits und pflegte eine unvolkstümliche akademische Überlieferung, die bestenfalls dem Gelehrten Befriedigung verschaffte. Sie hatte mit dem Leben des Volkes und der Gegenwart keinen inneren Zusammenhang. Oder sie fiel Spekulationsinteressen anheim und schuf die traurigen baulichen Zustände, in die die Mehrzahl der Städte geraten sind, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihren wirtschaftlichen Aufschwung genommen haben. Nur Orte, die den Aufschwung nicht mitmachen konnten und zum Bauen kein Geld hatten, blieben von diesen zweifelhaften Segnungen verschont. Sie sind heute Gegenstand der entzückten Betrachtung und liefern für den Städte- und Hausbau feine künstlerische Gesetze, die mit Überlegenheit angewendet sein wollen. Die Malerei entbehrte selbst der großen monumentalen Aufgaben und verfiel naturgemäß in jenem Teil, wo sie mit der Architektur in Beziehung tritt. Daß Mosaikbilder naturalistisch wie Ölgemälde behandelt wurden, ferner daß Freskenbilder den Charakter einer vergrößerten, illustrierten Geschichtsillustration empfingen, und theatralisch wurden wie eine schlechte Oper, beweist zur Genüge, daß nach der architekturalen und dekorativen Seite hin die künstlerische Disziplin in völliger Auflösung begriffen war. England, im Guten, wie im Schlechten, um eine tüchtige Spanne voraus, besaß aber damals schon eine aufkeimende Architektur, die aus der lebendigen Bauüberlieferung des Volkes ihre Kräfte sog und künstlerisch bestimmt war. Mit Ruskin als Wortführer traten um die Mitte des Jahrhunderts neben den Erneuerern des Kunsthandwerkes Maler auf, die zunächst aus Protest gegen die akademische Schablone neue formale Schönheiten suchten, die mit individuellem Leben erfüllt waren.

Sie fanden Anregung und Stärkung in der frühitalieniſchen Kunſt, die alles beſaß, was ſie ſelbſt ſuchten. Naturwahrheit, dichteriſche Verklärung und die Strenge des Architekturgeiſtes. Es war die Gruppe der Präraphaeliten, deren Mitglieder ſpäter mit Morris in der Arts and Crafts-Geſellſchaft gemeinſame Wege gingen. In ihren berühmten Eſſays, den Arts and Crafts-Eſſays legten die Mitglieder die Ergebniſſe ihrer Unterſuchungen und Erfahrungen nieder, die ſie in den dekorativen Künſten, in der Buchkunſt, in der Keramik, den Metallarbeiten und Gläſern, in der Wohnungsausſtattung, den Geweben und Stickereien gewonnen hatten, indem ſie ſich auf die faſt ganz verſchüttet geweſenen handwerklichen Überlieferungen der architektoniſch geführten mittelalterlichen Gotik ſtützten. Dem Entrüſtungsſturm, der ſich gegen die Malergruppe der Präraphaeliten, bei ihrem erſten Auftreten richtete, gebot die machtvolle Autorität Ruskins Einhalt, der ſich begeiſtert für die junge Gruppe erklärte, und die Unnatur der angeblich von Raffaels Vorbild ausgehenden akademiſchen Friſiertheit nachwies, indem er im Hinblick auf die Wandteppiche von Raffael die Unmöglichkeit aufzeigte, daß Chriſtus nach dem Schlaf und der ſturmbewegten Nacht auf dem Meere ein ſchön geſcheiteltes und gelocktes Haupthaar tragen konnte. Dieſe Beweisführung iſt zwar mehr fauſtgerecht als künſtleriſch, aber ſie fand vielleicht gerade darum bei dem engliſchen Publikum Verſtändnis, und erfüllte ihren guten Propagandazweck zugunſten der neu auftretenden Künſtler, die ſich aus Proteſt gegen die Akademie Präraphaeliten nannten. Nach der monumentalen Seite der Malerei im Hinblick auf die Architektur trat Burne Jones in der Gruppe der Präraffaeliten und in der ſpäteren Arts and Crafts-Geſellſchaft bedeutſam hervor. Am berühmteſten ſind ſeine „Schöpfungstage“ geworden. Die Stoffe

zu den Glasfenſtern und zu den Gobelins, in denen noch Morris hervorragendes leiſtete, wurden größtenteils der heimiſchen, keltiſch-ritterlichen Legendenüberlieferung, der Artus- und Cralsſage entnommen und ihre zeichneriſche und techniſche Behandlung zeigt eine durchaus handwerkliche, im beſten Sinne architektoniſche Auffaſſung, im Gegenſatz zu den Ölbilderimitationen der phantaſtiſchen Gobelinwebereien und Glasmalereien. Das Auftreten dieſer Künſtlerſchar und beſonders Burne Jones bezeichnete den Anfang einer neuen Monumentalmalerei, zu der ſelbſtverſtändlich die Bildweberei, die Glasmalerei und das Moſaikbild gehörten. Auf dem Kontinent traten außer Puvis de Chavannes Monumentalmaler auf, die, jeder für ſich den Zuſammenhang mit der Architektur ſuchten und neue Symbole mit der großzügigen Harmonie rhythmiſch empfundener Flächen- und Farbenerſcheinungen zu verbinden ſuchten, Hans von Marées, der ſich in den Irrgärten der großen italieniſchen Überlieferung verlor und nicht zu den Quellen kommen konnte; der holländiſche Javane Jan Toorop, als Symboliſt und Neoimpreſſioniſt hervorragend bekannt; der Schweizer Ferdinand Hodler, der die großartig aufgefaßten Glasmoſaiken mit Szenen aus der Schweizergeſchichte für das Rathaus in Bern lieferte und gegenwärtig für die neue Univerſität in Jena Fresken malt; und endlich Guſtav Klimt in Wien, deſſen Aulabilder für die Wiener Univerſität durch die ſchmuckſteinartige, ganz flächenhafte, dekorative Behandlung, durch die Neuheit der ſymboliſchen Darſtellung und durch die außerordentliche Feinheit, man möchte faſt ſagen Klangſchönheit des farbigen Elements die ungewöhnlichſten und intereſſanteſten Erſcheinungen der neuen Monumentalmalerei bilden, ungewöhnlich auch durch ihr Schickſal, das bereits an früherer Stelle Erwähnung gefunden. Es darf ſchließ-

lich nicht vergessen werden, daß der Impressionismus auf dem Wege über den Neoimpressionismus selbst eine Entwicklung zum strengen Stil nimmt, allerdings nicht durch die lineare Wirkung, sondern durch die Farbenbehandlung, die ungemischte, man könnte sagen, heraldisch reine Farbenelemente auf die Leinwand bringt und die optische Verbindung dem Auge überläßt. Sie nähert sich auf diesem Wege selbst durch die Farbenwirkung in der schmuckähnlichen flächigen Wirkung, die allerdings am ausgesprochensten in der modernen Graphik, im Farbenholzschnitt im Plakat wirkt, in das Staffeleibild übergeht und von dort den Ring zur architektonischen Malerei, zum Monumentalbild, zur Glasmalerei und zum Mosaik wieder schließt. Schon sind unter den Impressionisten Van Gogh und Gauguin instinktiv mehr zum Stil geneigt. Valotton, um nur ein Beispiel zu nennen, ist schon vollends stilisiert. Wenn sich die Augen der impressionistischen Maler und ihres Publikums von Paris erholt haben werden, wird ein Staunen sein über die dekorative Kraft und Eigenart, die in der älteren heimischen Überlieferung, der ethnographischen wie der altmeisterlichen, liegt, die geistig verwandt mit jenen Erscheinungen sind, die heute als aufregende Neuheit gefürchtet oder geliebt werden. Am reichsten aber und am unerschöpflichsten wird der verschlossene Brunnen der slawischen Überlieferung sein. In der Musik, wie im Ornament haben sie den größten volkstümlichen Reichtum. Sie haben die Zukunft. Die Völker der Zivilisation, der Westen Europas, hat sich in dieser Hinsicht vollständig erschöpft. Im Ornament hat er nichts zu geben wie eine mehr oder weniger persönlich behandelte stilisierte Wiederholung ornamentaler Elemente, die vorher schon unzählige Male abgewandelt worden sind.

Auf dem Kontinent bewirken, wie bekannt, die englischen Einflüsse eine Wiederbelebung der gewerblichen Künste, die vorzugsweise von Malern ausging, die ornamental überwog, obzwar es sich, wie sich in der späteren Entwicklung herausstellte, nicht um den äußeren Schmuck, sondern um innerlich bestimmte, sachliche, künstlerisch architektonisch einheitliche Gestaltungen handelte. Instinktiv suchten die jungen Künstler, die sich dem Kunstgewerbe zuwendeten, Architekturaufgaben in die Hand zu bekommen, Bauaufträge, Einzelfamilienhäuser, die individuell durchgebildet werden konnten, weil sie dadurch von einem gegebenen, alles umfassenden, einheitlichen Gesichtspunkt aus die kunstgewerbliche Produktion bestimmen und in einem Gesamtorganismus vereinigen konnten. Viele Erfahrungen mußten von dem englischen Vorbild übernommen werden, vor allem der Fleiß und die Gründlichkeit, mit denen die Vorgänger ihr Reformwerk verrichteten. Und wo die Erfahrungen und Erkenntnisse dieses Vorbildes nicht mit reiflicher Überlegung und Anwendung auf die heimischen Verhältnisse benutzt wurden, mußten die eigenen Fehler demonstrativ helfen. Mit wachsendem Interesse an den gewerblichen Künsten und der von diesen bestimmten häuslichen Umgebung wuchs das Interesse für die Architektur und ihre Aufgaben. Naturgemäß. Die jungen Bannerträger gingen voran und verkündeten eine neue Wahrheit, die uralt war. Aber sie waren alle Autodidakten, sie hatten den ungeheuren Vorzug der Frische und der Begeisterung, durch die sie in den Zeiten der Gärung die ganze öffentliche Stimmung mitrissen; jedoch der Mangel an positivem Architekturkönnen beschränkte sie, von einigen ungewöhnlichen Ausnahmen, wie Peter Behrens als Erbauer des Krematoriums in Hagen und Van de Velde als Bauschöpfer des Folkwang-Museums von H. Osthaus, abgesehen,

zu kleineren Alltagsaufgaben der Architektur, die über das Familienhaus nicht weit hinausreichen, während die großen monumentalen Aufgaben, die das moderne Leben stellt, die Großstädte, der Riesenverkehr, der ungewöhnliche Bauorganismen verlangt, den eingesessenen Künstlern vorbehalten bleiben müssen, die von Haus aus das immense Rüstzeug des Architekten haben, oder es infolge eines außerordentlichen inneren Berufes in ungewöhnlicher Selbstzucht autodidaktisch erlangten, wie in den genannten, sehr seltenen außerordentlich respektablen Ausnahmen. Die anderen sind die Maler-Architekten, ein Begriff, der im Gegensatz zum verzopften Akademiker oder zur geschäftemachenden Bauspekulation vorteilhaft das künstlerische Anrecht vertrat. Aber über die Schultern der Maler-Architekten weit hinaus ragt der berufene Monumental-Architekt, der in den ersten Jahren der Bewegung nur deshalb übersehen werden konnte, weil die Allgemeinheit mit den kleinen Aufgaben des Kunstgewerbes und des Kleinhausbaues beschäftigt war und weil es vor dieser Bewegung keine Zeitschriften und Publikationen gab, die die Öffentlichkeit an den wartenden großen Bauaufgaben unserer Zeit interessieren konnten. Im Laufe dieser Jahre jedoch wurde die Öffentlichkeit auf den Weg über das Kunstgewerbe und seine ästhetische Erneuerung an die Architektur gewöhnt und die Behandlung von Baufragen rückte in den Vordergrund. Die Architektur beginnt, wie gesagt, in der öffentlichen Aufmerksamkeit einen Platz einzunehmen, der ihr gebührt und den bis dahin als unmännliche Statthalterin die Malerei eingenommen hatte. Langsam gewinnt die Öffentlichkeit wieder den Gesichtssinn für die Baukunst. Wenn auch die großen künstlerischen Bauaufträge zum Glück nicht von Volksabstimmungen abhängen (wie es Ende 1907 in Wien gegen den Museums-

bau Otto Wagners versucht wurde), so ist eine vornehme Baugesinnung immerhin ein wichtiges Postulat der allgemeinen Bildung und eine Grundlage, die dem Künstler Hoffnung gibt. Wie hoch ein Volk zu bilden ist, zeigt seine Baukunst. Und schließlich kann auf die Dauer keine Kunst existieren, wenn sie des Interesses und der Liebe der Menschheit entbehrt. Die Gartenstadtfragen, die zahlreichen neuen Städtebaufragen, die bekannten Fehler und Sünden des Architekturniederganges in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, haben den Gesichtskreis erweitert und vertieft und erkennen lassen, daß die stürmische Bewegung der letzten zehn Jahre nur den Vorgang auf einer kleinen Vorbühne bildete, während dahinter die großen Umrisse gewaltiger Architekturprobleme und ihrer machtvollen Persönlichkeiten stehen. Diesen Erscheinungen gegenüber versagt der kleinliche Maßstab vollends, der die Entwicklung nach fünf oder zehn Jahren bemißt. Hier erscheinen Baukünstler, die zum Teil der älteren Generation angehören, und die in einigen Einzelheiten an der Überlieferung einer bestimmten Schule festhalten. Mit Recht sogar, die aber auch das gewaltige Können der alten Schule heben und als schöpferische Naturen Schritt mit der Zeit halten. Das sind keine Stilarchitekten, wenn sie auch aus der älteren Schule hervorgegangen sind. Überhaupt ist vor dem leichtfertigen Gebrauch solcher Schlagworte sehr zu warnen. Diese Schlagworte haben die fälschliche Meinung verbreitet, als ob es nur Malerarchitekten und den verächtlichen Gegensatz, die Stil-Architekten, gebe. Es ist endlich Zeit, zu erklären, daß diese Art von Unterscheidung irreführend und der baukünstlerischen Auffassung zuwider ist. In der Architektur kommt es auf ganz andere Dinge an, als auf diese äußerliche und meistens ziemlich willkürlich behandelte Unter-

ſcheidung. Die Erſcheinungen, von denen hier die Rede iſt, ſtehen ganz außer dem Bereich dieſer Doktrinen. In dem kleinen Geſichtswinkel der kunſtgewerblichen Intereſſen und der Kleinarchitektur ragt Meſſels mächtiger Wertheimbau hinein, der auf einer anderen Grundlage gewachſen iſt und Bewunderung erzwingt, trotzdem ſein Ausgangspunkt die hiſtoriſche Architektur iſt. Und doch iſt er abſolut modern, wenn ſich auch die Gotik zum Vergleich aufdrängt. Es iſt ein Beweis, daß es darauf gar nicht ankommt. Die grandioſe Pfeilerſtellung, die enggereiht, den häßlichen Fehler der übertriebenen Fenſterhöhlungen vermeidet und ungeteilt bis unter das barockartig gebrochene Dach reicht, gibt dem Warenhaus, das mit ſeiner horizontal gedehnten Front dieſen Vertikalismus benötigt, wunderſchöne Kontraſtverhältniſſe, gefühlte Proportionen, die hier eine ſchlicht vornehme Würde ausdrücken und auf die es nebſt einem ausgezeichneten, organiſch geſtalteten Grundriß in der Architektur hauptſächlich ankommt. Das iſt der entſcheidende Architekturſtil, der Stil, ein im Wechſel der Erſcheinungsformen beharrendes Geſetz, wogegen die äußerlichen Schmuckformen kein entſcheidendes Kriterium bilden, ganz abgeſehen davon, daß Meſſel auch darin eine ganz außerordentliche Feinheit und Freiheit betätigt. Meſſels Bau iſt für die Berliner Bauentwicklung von vorbildlicher Bedeutung. Berlin iſt im Begriff, ein künſtleriſches Architekturkleid anzuziehen. Außerordentlich tüchtige Baukünſtler ſind am Werk, Ernſt Hoffmann, der alle Vorzüge der großen Bautradition hat; Albert Geßner, der namentlich dem Miethausbau die proportionierte Form gibt; Bruno Schmitz, der Erbauer des künftigen Völkerſchlachtdenkmals bei Leipzig, des Mannheimer Roſengartens (wo kürzlich auch Hermann Billing eine wuchtige Architektur in der Nachbarſchaft des Roſengartens

hinſtellte) und von anderen Arbeiten abgeſehen, des äußerlich ſchlicht betonten „Rheingold"-Baues, der nur innerlich an einer Ideenhypertrophie leidet und bunt iſt, wie eine Architekturſkizzenſammlung; Hermann Muthesius, der mit viel Glück den Landhausbau pflegt und dem heimiſchen Hausbaucharakter die kultivierte, puritaniſche Enthaltſamkeit des engliſchen Landhausbaues aſſimiliert, d. h. ſie organiſch auf ſeine deutſche Art verarbeitet, wie es etwa der überlegene Wiener Architekt Joſeph Hoffmann tut, der ſich mit dem Feinſten der Kultur in Übereinſtimmung ſetzte, mit dem Schaffen Morris' und Machintoſh' ſo gut, wie mit der japaniſchen Kunſt, oder der wundervollen farben- und ornamentfrohen ethnographiſchen Kunſt der ſlawiſchen Völkerſchaften Öſterreichs und wie kein anderer Architekt alle Geſtaltungsformen der modernen Lebenskultur vom Hausbau herunter bis zur letzten Streichholzbüchſe, ſeinem auf organiſche Einheit gerichteten Architekturwillen unterwirft, wie die bekannten, formal und qualitativ gleich hervorragenden Erzeugniſſe der Wiener Werkſtätte beweiſen. Berlin will nicht nur durch die Bauten ſeiner hervorragenden Architekten, unter denen Meſſel (der wie bekannt, die Muſeumsbauten neu geſtalten wird) durch die Betonung ſchlichter Größe beſtimmend hervortritt, ſondern auch durch das ungeheure Projekt eines neuen Generalregulierungsplanes das Bild einer künſtleriſchen Städtebaugeſinnung bieten, wie es in dieſer großzügig gefaßten Art ſeit der von dem fürſtlichen Ruhmesſinn zeugenden Baukunſt des abſolutiſtiſchen 18. Jahrhunderts und ſeit Schinkel nicht mehr der Fall war. Berlin hat viel Verſäumtes nachzuholen und zu verbeſſern. Es braucht drei Generationen, um das Verſäumnis der vorangegangenen Generation wieder gut zu machen. Ohne Zweifel iſt die in ſeiner Art vorzügliche Stadtanlage Wiens zum Bei-

ſpiel genommen, wo ſeit der Niederlegung der inneren Wälle und Gräben, die gegebene Situation zur Bildung einer Ringlinie mit Radialſtraßen, die nach allen Richtungen ausſtrahlen geſchickt benutzt worden iſt und ſpäter durch die Schaffung eines äußeren Vorortegürtels an Stelle der Linienwälle konzentriſch ein zweites Ringgebilde und ſchließlich durch das Projekt des Wald- und Wieſengürtels mit einer Höhenſtraße, eine dritte, in der Landſchaft liegende Ringanlage vorgeſehen wurde. Dieſer großzügig gedachte Plan hat auch andere Städte aufgemuntert, namentlich Berlin. Im übrigen aber macht ſich auch in Wien durch das Überhandnehmen der Bauſpekulation in den letzten 50 Jahren und leider heute noch eine ſehr kleinliche Baugeſinnung geltend, die namentlich dem Projekt des Oberbaurat Otto Wagner, die künſtleriſche Geſtaltung des Karlsplatzes und den dort in der Umgebung der Karlskirche gedachten Neubau des ſtädtiſchen Muſeums betreffend, ſehr übel mitſpielt. Trotzdem das Inkruſtationsprinzip Otto Wagners im Norden, der dem unbekleideten Steinbau huldigt, wenig Anklang findet, wird ein künſtleriſch berufenes Urteil, woher es immer kommen mag, rückhaltlos zugeben müſſen, daß Wagner als der geborene Monumentalarchitekt ſeine Aufgabe mit unübertrefflichem künſtleriſchem Scharfſinn anfaßt und in bezug auf die Bedürfniſſe des modernen Lebens, auf die Gebrauchsfähigkeit und Zweckmäßigkeit und ſchließlich auf die grandioſe Wirkung eine unvergleichliche Fineſſe beſetzt. Sein neuer Poſtſparkaſſenbau iſt ein ingeniös durchdachter Geld- und Verkehrsapparat, ſeine Kirche für die niederöſterreichiſche Heil- und Pflegeanſtalt iſt der mit allen modernen Mitteln, einſchließlich der Moſerſchen Glasfenſter glücklich durchgeführte Verſuch eines konſtruktiv und praktiſch auf der Höhe der Zeit ſtehenden Kirchenbaues, der

äußerlich durch die ganz prachtvoll gelungene, mit vergoldeten Kupferschuppen bedeckten Eisenkuppel gekennzeichnet ist, wenngleich die Detailverzierungen an der Außenseite weniger glücklich sind. Diese Bauwerke, wie die Stadtbahnanlage und das Nadelwehr in Nußdorf sind als neue künstlerische Bauregungen für Wien charakteristisch. Selbst wenn man noch ein paar moderne Zinshäuser, etwa von Wagner, Plecnik, Fabiani, Oerley u. a., sowie Ohmanns Wientalabschluß in Betracht zieht, muß festgestellt werden, daß die öffentliche Baugesinnung dieser Stadt weit hinter der künstlerischen Entschiedenheit anderer Städte, wie München und Dresden, zurückbleibt. Einmütig sind in München die Künstler und die Behörde bedacht, der Stadtentwicklung eine künstlerische Charakteristik zu geben, die sorgfältig in bezug auf die lokale Tradition und auf die schöpferische Selbständigkeit bedacht ist. Der süddeutsche Putzbarockbau hat dort eine volkstümliche Architekturgrundlage geschaffen, aus der ein rühmliches Architektengeschlecht seine durchaus selbständige Eigenart entwickelte. In diesem Zusammenhang sind besonders die Brüder von Seidl hervorzuheben, Emanuel und Gabriel, durchaus selbständige und schöpferische Weiterbildner auf der gegebenen heimatlichen Grundlage. Sie stehen mit der großen Tradition in einer Richtungslinie, obschon sie durchaus mit den Forderungen der Zeit im Einklang sind. Das neue Nationalmuseum von Gabriel von Seidl mit seiner bewegten Silhouette, ein wohlproportionierter und wohlabgestufter und zugleich stark zusammengefaßter Gebäudekomplex ist seiner Anlage nach als organischer Museumsbau vorbildlich. In geistiger Beziehung verwandt mit diesem ist der Darmstädter Museumsbau von Messel. Was München betrifft, ist ferner hervorzuheben, daß der Geist Graessels, Hocheders, Fischers u. v. a. hütend und fördernd auf die künst-

lerische Bauentwicklung wirkt, und Hervorragendes geschaffen hat, davon, um nur einiges zu nennen, die ausgezeichneten Schulbauten, einige Brücken erwähnt werden sollen, von den großen Projekten, den Friedhofsanlagen, ferner den Bauproblemen auf der Kohleninsel u. a. ganz zu schweigen. Die Privatarchitektur ist von einer ganz ähnlichen Gesinnung getragen und eine zahlreiche jüngere Architektenschaft, die insbesondere die volkstümlichen Baugedanken der Heimat betont, geht auf einem Weg, der nur Erfreuliches verspricht. Wie auf der Charlottenburger technischen Hochschule ist auch in München der Städtebau als eine Kunstangelegenheit ersten Ranges erkannt und die Einrichtung einer Lehrkanzel an der Hochschule vorgesehen worden, die vorwiegend den ästhetischen Gedanken der Städtebaukunst pflegen wird. Man kann sagen, daß München diejenige Stadt ist, wo schwere Bauverfehlungen prinzipiell ausgeschlossen sind. Soll das nur in München der Fall sein können? In keiner anderen Stadt ist das Künstlertum mit dem öffentlichen Leben, mit dem Volk, der Gesellschaft und den Behörden so verwachsen, wie in München. Der Segen, der für die Stadt daraus entspringt, ist nach der wirtschaftlichen, wie nach der ästhetischen Seite hin unberechenbar, namentlich, wenn man das höchste menschliche Gut, das sich daraus ergibt, in Betracht zieht: die Lebensfreude. Man wird begreifen, daß man von dieser Stadt nur in dem Ton der Verliebtheit reden kann. Auch Stuttgart will sich vollenden. Dort wirkt seit einigen Jahren Theodor Fischer zum außerordentlichen Segen der Stadt. Fischer ist derjenige, der unter den Architekten unserer Zeit vielleicht den tiefsten Blick in den Baugeist der deutschen Städteüberlieferung getan hat. Seine Brücken, Schulanlagen, Kirchen, Straßen haben die schlichte Größe der alten Städtebaumeister, die durch nichts Äußerliches wirkten; diese einfache monu-

mentale Wirkung ist gemildert und von leichter Faßlichkeit durch menschlich dimensionierte Proportionen, die einen begreiflichen Maßstab geben und die angenehme Rhythmik der Baugliederung unmittelbar mitteilen. Es kommt wohl auch daher, weil an dem Schaffen dieses Künstlers nichts kalt Geklügeltes ist, sondern die Innigkeit des Empfindens und Anschauens, die er in Raumverhältnissen, in Architektur auszudrücken vermag und die ihn zu dem deutschesten der deutschen Architekten macht. Vielleicht gerade auch wegen der südlich bestimmten Formgebung. Nächst München tritt Dresden durch die Entschlossenheit der künstlerischen Initiative hervor. Dresden war ja auch mit „die Kämpferin der ersten Stunde". Sie hat nach außen hin diese auszeichnende Haltung durch ihre eindrucksvollen Ausstellungsunternehmen dauernd behalten. Hier hat sich unter der Hand eines organisatorisch begabten Künstlers, wie des von München hierher berufenen Hans Erlwein, auch im öffentlichen Bauwesen der Stadt eine anerkennenswerte Entwicklung vollzogen. Eine außerordentlich disziplinierte künstlerische Gruppe hat sich hier konzentriert, die auf eine gute Zucht der städtischen Bauentwicklung bedacht ist. Wenn es auch leider zur Regel gehört, daß der künstlerische Privatarchitekt am wenigsten für die eigene Stadt zu tun hat, so ist der geistige Einfluß, der von ihm ausgeht, wieder nicht zu verkennen. Hier wirken Martin Duelfer, der einige Jahre vorher in München eine hervorragende künstlerische Tätigkeit entwickelt hatte und durch seine Theaterbauten in Dortmund und Lübeck, Geschäftshäuser, Hotels, um nur die wichtigsten seiner auf edel einfache, an das Empire anklingende, aber konstruktiv bedingte Gliederung gerichteten Bauwerke zu nennen, einen ausgezeichneten Ruf erworben hat; Fritz Schumacher, der den Aufgaben des Monumentalbaues und der Denkmalkunst vorwiegend zugewendet ist;

William Loſſow, der Erbauer der rhythmiſch bewältigten Baugruppe der Kunſtgewerbeſchule und in Verbindung mit Max Hans Kühne präſumptiver Schöpfer des künftigen Leipziger Hauptbahnhofes; Schilling & Gräbner, Erbauer der Erlöſerkirche; Wilhelm Kreis, künftiger Direktor der Düſſeldorfer Kunſtgewerbeſchule und Retter der Auguſtusbrücke, Retter inſofern, als befürchtet werden mußte, daß der Neubau der unerſetzlichen alten Auguſtusbrücke rein ingeniös techniſch vollzogen würde, nun aber glücklicherweiſe unter die baukünſtleriſche Leitung dieſes Architekten geſtellt wurde; ferner Oswin Hempel, Ernſt Kühn, Cornelius Gurlitt u. a. Der Neubau des Landgerichtes von Landesbauinſpektor Kramer lieferte auch hier den übrigens ſehr ſeltenen Beweis, daß eine künſtleriſch empfindende zähe Natur auch in der Abhängigkeit der Staatsanſtellung ein künſtleriſches Projekt durchführen kann, wofern die Baubehörde mit künſtleriſchen Initiativen durchſetzt iſt, was zweifellos in Dresden, ſo gut wie in München der Fall iſt.

Auch Bremen tritt neueſtens mit ſtarker Initiative hervor. Dort ſind neben dem organiſatoriſch und künſtleriſch ſehr rührigen Muſeumsdirektor Profeſſor Högg und dem Architekten H. Wagner, deſſen moderne Fabriksbauten beſondere Aufmerkſamkeit finden, tüchtige Kräfte am Werk, um die Bauentwicklung von Stadt und Umgebung künſtleriſch zu betonen.

Die moderne Baugeſchichte hätte ſicherlich noch ſehr viel mehr Namen und Werke zu verzeichnen. Eine Vollſtändigkeit nach dieſer Seite gehört nicht in den Rahmen dieſer Schrift, für deren Zweck der Hinweis auf einige der bedeutendſten Architekturſchöpfungen, die von dem Geiſte der Zeit erfüllt ſind, genügt. Im Zuſammenhang mit der Architektur iſt nicht der Plaſtiker zu vergeſſen, der in Verbin-

dung mit den architektonischen Absichten eine verläßliche raumkünstlerische Bestimmung empfängt. Außer Hildebrand, der im Schatten der großen Renaissanceüberlieferung schafft, und von ihrem Geist und von ihrer edlen Handwerklichkeit erfüllt ist, und dem genialen Problematiker Max Klinger, der von einem faustischen Sucherdrang beseelt apollinische Klarheit und titanische Lebenselemente zu verschmelzen und diese Verbindung von modernem Empfinden und klassischer Haltung in der plastischen Schönheit und Ruhe des Steins zu verewigen sucht; außer diesen also, haben sich einige jüngere Plastiker zur Bedeutung durchgerungen, von denen der kürzlich nach Dresden berufene Wrba, der auf monumentale Architekturwirkung gesinnte Metzner, der früher in Darmstadt tätig gewesene L. Habich, der in Dresden wirkende Münchener Karl Groß, Lederer, der bekannte Schöpfer des Bismarckdenkmals in Hamburg, ferner Ignatius Taschner, der zu früh verstorbene Hudler in Dresden, erwähnt werden können, ohne die Reihe der Tüchtigen zu erschöpfen. In diesem Zusammenhange scheint die Feststellung, daß sich im Laufe der modernen Bewegung in der angewandten Kunst die anfangs auseinanderlaufenden Strömungen immer entschlossener in dem Architekturgedanken geeinigt haben, was der natürliche Lauf der Dinge ist. Als Endergebnis greift die richtige Auffassung Platz, daß alle kunstgewerblichen Disziplinen und schließlich auch die Malerei und die Plastik in dem Architekturgedanken ihren natürlichen Schwerpunkt finden müssen, und in dem weitesten Begriff als Architektur zu verstehen sind. Ja selbst die Werke der Technik müssen sich diesem Begriff einordnen, sobald sie wieder beginnen, die Merkmale der menschlich bedingten Schönheit, unbeschadet der Sachlichkeit zu äußern. Die Architektur auf ihren führenden Platz zu setzen, und die edelsten Kräfte in ihren

Dienſt zu ſtellen, war die geheime, erſt nach und nach erkannte und faſt unwillkürliche Tendenz dieſer Bewegung. Die Architektur mußte ihren beſtimmenden Platz im Leben haben, wenn die mit neuer Künſtlerkraft aus der lebendigen Arbeit des Volkes hervorwachſenden kunſtgewerblichen Betriebe Beſtand und Feſtigung finden ſollen. Dann aber fordert das Leben ſelbſt mit zwingender Macht die Beſtätigung des Schönen im Bauen und Bilden, weil ſchließlich die Erfahrung gemacht werden mußte, daß die Geſundheit, die praktiſche und hygieniſche Vollkommenheit im Leben der Städte und deren Anlagen, ſowie im Umkreis des Hauſes, vom Stadthaus bis zum kleinſten Arbeiterhaus herunter, wurzeleins iſt mit der äſthetiſchen Erfüllung und nicht beſteht, wenn nicht der alles umfaſſende lebendige künſtleriſche Sinn tätig iſt. Die weitere Entwicklung, die ſo dringend die Forderung des ſchönen Bauens aufſtellen muß, wenn die Kultur fortſchreiten ſoll, wirft zugleich eine Menge ſozialer und wirtſchaftlicher Kunſtfragen auf, die gerade im Baufach entſchieden werden müſſen. Es iſt ohne weiteres klar, daß die baukünſtleriſchen Ideen, von denen das Gedeihen der Zukunft abhängt, von dem Künſtler in die Welt geſetzt werden. Die Frage iſt nun, wie der Staat und die Stadt als Bauherren dieſe Kraft benützen werden, als Faktoren, die eine Menge Bauaufgaben in Händen haben und durch den von ihnen gepflegten Bureaukratismus in künſtleriſcher Beziehung ein trauriges Fiasko machten; was die Städte durch den Verluſt an Schönheit und infolgedeſſen an materiellen und immateriellen Gütern eingebüßt haben, iſt unberechenbar und erfordert gebieteriſch die Heranziehung des freien ſchöpferiſchen Baukünſtlers gerade zu den wichtigſten Bauaufgaben, die der Staat und die Städte zu erteilen haben. Wie aber iſt die Stellung des Baukünſtlers zu den großen Speku-

lationsunternehmungen, zu der ganzen privaten Bautätigkeit, die jene des Staates um Ungeheures überſteigt und der traurigen, jüngſt vergangenen Architekturperiode den Stempel der vollſtändigen Ideenloſigkeit und der nach jeder Richtung hin unzulänglichen Schablonenhaftigkeit aufgeprägt hat? Hier iſt vor allem der Hebel einzuſetzen; die Brandmarkung des Minderwertigen einerſeits, die Forderung der Erkenntnis des baulich Schönen andererſeits, ſind derzeit die wichtigſten geiſtigen Mittel, um die innere Verfaſſung der Allgemeinheit zu ändern. Das Verſtändnis für Architektur im allumfaſſenden Sinn in eine Angelegenheit der neuen allgemeinen Bildung; wer nicht imſtande iſt, das ſachlich Schöne und das künſtleriſch Eigenartige aller Künſte im Umkreis der Architektur zu würdigen, iſt nicht gebildet. Keinesfalls kann die Aufgabe der Allgemeinheit dahin gehen, dem Künſtler Vorſchriften zu machen oder ſich ſeinen Intenſionen, die nicht immer ſofort von der vom Gewohnheitsurteil abhängigen Menge verſtanden werden können, entgegenzuſetzen, wie es leider in dem traurig denkwürdigen Fall in Wien, Otto Wagners Karlsplatz- und Muſeumsprojekt gegenüber, geſchieht. Die Autorität des Künſtlers ſteht über der Menge. Die Menge beſitzt keine Autorität, ſie beſitzt höchſtens blinde Gewaltätigkeit. Hier muß die Literatur und die vornehm geſinnte Preſſe helfen, die den geiſtigen Entwicklungsgang beſtimmt und in bezug auf die Kunſt die Aufgabe hat, die Religion des Schönen zu verbreiten. Nicht was der Menge ſogleich gefällt, beſteht auf die Dauer; auf die Dauer beſteht nur die ſchöpferiſche Kraft des Perſönlichen. Nur die Perſönlichkeit iſt ſchöpferiſch, im Schaffen, wie im Genießen.

Die gewerblichen Künste im Umkreis der Architektur.

Wie sehr die gewerblichen Künste im Anfang der deutschen Bewegung der baukünstlerischen Disziplin entbehrten, die ihr Wesen zur Sachlichkeit leiten sollte, beweist eine so hohe dekorative Begabung, wie jene des verstorbenen Eckmann. Auch er hätte die Wandlung zur strengen Formgebung durchgemacht, wie die anderen; so aber hat er ein Rumpfwerk hinterlassen, dem alles Wilde und Unfrisierte aus der Periode des kunstgewerblichen Sturms und Drangs anhaftet. Auch er war einer der ersten auf der Suche nach dem neuen Ornament und ergriff es, wie die meisten, zuerst in dem notdürftig zurechtstilisierten pflanzlichen Naturmotiv. Seither führten die metallenen Beleuchtungskörper ein ziemlich ungebundenes Dasein als langstielige Blumengebilde mit reichlichem Blattwerk; Pflanzengewinde, von der ordnenden Hand nur wenig zusammengehalten, zierten die Buchdeckel, Schwäne zogen durch die Wandteppiche und Tapetenfriese, gewebte oder in Glas geschnittene Ölbilder verrieten, daß dem Künstler anfangs die handwerkliche und technische Disziplin fehlte, wie anderseits dem Handwerker seit langem die künstlerische Inspiration gefehlt hatte. Aber das Neue bezauberte und durch Eckmann trat auch im Berliner Kunstgewerbe eine Wendung zum Besseren ein, für das der Direktor des Kunstgewerbemuseums Peter Jessen als eifriger und begeisterter Vorkämpfer der Modernen jahrelang vorher seine ganze Beredsamkeit eingesetzt hatte. Auch Eckmanns Schaffen hatte ein rapides künstlerisches Wachstum, und an ihm konnte man von Jahr zu Jahr eine steigende Beherrschung der stofflichen und ideellen Ausdrucksmittel feststellen. Innerlich war er um 1900 zur vollen Erkenntnis der zweckmäßigen Schönheit gereift. Aber er kam nicht mehr dazu, seine Erkenntnis im

vollen Umfang in die künſtleriſche Tat umzuſetzen. Den weiteſten Umlauf hat ſein Name durch die von ihm geſchaffene Schrift genommen. Die berühmte Eckmannſchrift, die in der Zeit des tiefſten typographiſchen Verfalles entſtand; hat das Anſehen ſeines übrigen Schaffens bedeutend überglänzt.

Raſch mußte ſich der Ring der gewerblichen und dekorativen Künſte ſchließen, die im Umkreis der Architektur ſchufen und Leben und Arbeit der Nationen zu durchdringen ſuchten. In alle Werkſtätten und in jeden Haushalt trat dieſes geiſtige Fluidum, das die Künſte belebte und bewirkte den Neuaufbau des Daſeins bis in die ſeeliſche, ſoziale und wirtſchaftliche Verfaſſung der Individuen hinein, allwo dieſer Umwandlungsprozeß noch lange nicht abgeſchloſſen iſt, und erſt endet, wenn das Geſamtbild der Nation in ſeiner inneren und äußeren Phyſiognomie verjüngt erſcheint. Nach einem Jahrzehnt des fruchtbaren Suchens und Irrens ſcheint es, als ob die Architektur wieder die natürliche Herrſchaft ergreifen würde. Was im Anfang der modernen Bewegung in Deutſchland die engliſchen Arbeiten ſo vorteilhaft von den übrigen unterſchied, war dieſe ſachliche Beſtimmung der Gewerbekunſt, die von perſönlicher Hingebung zeugte, von Ehrfurcht und innerer Gediegenheit und beherrſcht von dem Gedanken an den großen architekturalen Zuſammenhang der Dinge. Inſofern war jeder Beleuchtungskörper, jedes Glasfenſter, jedes Gewebe und jedes Stück Hausrat architekturreif. Es konnte zu jeder Zeit den höheren Abſichten der Baukunſt oder Raumkunſt dienen und bei aller Vollkommenheit als einzelnes Objekt ſich ſofort beſcheiden in die Geſamtwirkung einordnen, um da als anſpruchsloſer Mitträger einer großen ſymphoniſchen Architekturwirkung zu wirken. Es ſei vorübergehend an die Beleuchtungskörper von Benſon erinnert,

oder an jene der Birmingham-Guild, oder der Guild and School of Handicrafts in London oder der Firma J. Powell and Sons, die auch vorzügliche Gebrauchsgläser herstellte, an die Silbergeräte und Metallarbeiten von Ashbee und seiner Gilde, an die Schmuckarbeiten von Wilson, an die Glasfenster von Morris, Madox-Brown, Burne Jones und Selwyn Image, an die Wandteppiche und gewebten Stoffe derselben Künstler, zu denen Walter Crane gezählt werden muß, an die Buchkunst, als deren vorzüglicher Erneuerer William Morris anzusehen ist (der von der unvergleichlichen Schönheit der 42zeiligen Bibel Gutenbergs ergriffen, daran ging, neue Lettern und den Buchschmuck für seine berühmte Chaucerausgabe selbst zu schneiden); an die Erneuerung des Bucheinbandes und der Handvergoldung, wobei das Hauptverdienst Cobden-Sanderson zufällt, kurz an die tausendundein Dinge, die der neuen deutschen Entwicklung als Vorbilder vorangegangen sind und die Grundsätze wieder befestigen halfen, die auch hier den Handwerkern, Gewerbetreibenden, sowie auch den Künstlern fremd geworden waren. In Deutschland begann Köpping zuerst, der früher Ziergläser geschaffen hatte, gelungene Gebrauchsgläser herzustellen und Behrens, Riemerschmid, Paul, Krüger, Kolo Moser u. v. a. taten das ihrige und schufen eigene Services, von denen jene Mosers wegen ihrer außerordentlichen formalen Reize die Weltherrschaft errangen. Tiffany Glas dominierte an den Beleuchtungskörpern und Vasen, daneben behaupteten die farbigen Luxusgläser von Daum und Gallé mit geschnittenen, japanisch angeordneten Pflanzenmotiven ihren Rang; die Glasfabrik Valerystal trat mit Überfangglasware hervor, die mit eingesetzten farbigen Glasstücken und Glasgespinsten eine koloristisch feingestimmte Schmuckwirkung abgeben und ihre Schönheit bewähren. In den farbigen Glasfenstern erschienen

neben den Engländern und neben dem Glasgower Patterſon auch der Franzoſe Graſſé ebenfalls als vielbeachtetes Vorbild, wenn auch ſein Einfluß nicht immer glücklich war. Chriſtianſen übertrug den Plakatſtil ins Glasfenſter, während um dieſe Zeit andere, wie C. Uhle in München, ferner Melchior Lechter und Kolo Moſer dem ſpezifiſchen Glasſtil zuſtrebten, der die Bezeichnung Glasmoſaik rechtfertigt. Reifſte Schöpfungen dieſer Art hat Moſer in der neuen Irrenkirche bei Wien geliefert. Der Keramik, die den Vorzug hat, noch in vielen Gegenden Deutſchlands eine lebendige Volkskunſt zu ſein, ſind bedeutende Kräfte in Deutſchland erwachſen, Laeuger in Karlsruhe, Mutz, Schmutz-Baudiß, der als Techniker und als Leiter der großherzoglichen keramiſchen Manufaktur bekannte Scharvogel, der neueſtens der Baukeramik eine große Aufmerkſamkeit zuwendet. Mit Auszeichnung aber möchte ich den altmeiſterlichen Töpfer Seidler in Konſtanz nennen und die auf etnographiſch-ornamentaler Überlieferung ſchaffende Frau Schmidt-Pecht, ebenfalls in Konſtanz. Steinzeug hatte vor dem Porzellan den Vorteil, daß es immer dem Gebrauchszweck und dem Leben diente. Die künſtleriſche Zukunft der Baukeramik liegt bei den unglaſierten Terrakotten, die modelliert, gepreßt oder geformt ſind. Die Wiener Keramik, aus der jungen Werkſtätte von Löffler & Povolny brachte in den letzten Jahren ſehr erfreuliche Überraſchungen, was die kühne Farbengebung und die gebundene Formenſprache betrifft. Einzelne, künſtleriſch hervorragende Stücke hat das Ehepaar Lukſch geliefert. Die keramiſchen Reliefs der Frau Lukſch an dem Wiener Bürgertheater ſind Leiſtungen von ungewöhnlicher Schönheit. Dieſe hervorragend begabte Künſtlerin, die urſprünglich von der Malerei ausging und in München ſtudierte, hat auf dem Gebiet der Metalltreibarbeiten und der dekorativen Malerei

Leiſtungen hervorgebracht, die zu den Erleſenheiten gehören. In Silber- und Schmuckarbeiten hat Paul Hauſtein, an dem engliſchen Vorbild erſtarkt, Bedeutendes geleiſtet. Außer Riegel in Darmſtadt haben ſich in Metallarbeiten die Münchener Kunſthandwerker rühmlich hervorgetan. Über allen Vergleichen ſtehen die Arbeiten der Wiener Werkſtätte, die Goldſchmiedekunſt im eigentlichen Sinne des Wortes liefert. Entwürfe für geſchmackvolle Teppiche haben alle bekannten Künſtler geliefert und kommen in dieſer Hinſicht Stücke im Handel vor, die, wenn man von dem Qualitätsunterſchied abſieht, mit der Schönheit der orientaliſchen Teppiche wetteifern können. In der Stickerei hat beſonders Frau von Brauchitſch viel gutes hervorgebracht. Zuerſt in Abhängigkeit von den epochemachenden Stickereiideen Obriſts, dann aber unter der Disziplin der Wiener Schule, wo ſie ſich unter Moſers Leitung weitergebildet hat. Seither liefert ſie jene vielbekannten, ausgezeichneten Arbeiten, Decken, Kiſſen uſw., die meiſtens in Maſchinenſtich ausgeführt, durch prächtige und harmoniſche Farbengebung, durch eine ausgezeichnete Materialſprache, den Stil beſtimmt, und vor allem durch eine gewiſſe, wenn man ſo ſagen kann, architektoniſche Zucht hervorragen. In Dresden haben beſonders die Damen Junge und Kleinhempel Anerkennenswertes geleiſtet. Im Umkreis der Wiener Werkſtätte und ihrer Profeſſoren ſind die guten Arbeiten mit den Namen Sika, Trethahn, Zakucka, Uchatius, Peyfuß u. a. verknüpft. Der Wiener Modeſalon der Schweſtern Flöge bringt auf dieſer Grundlage künſtleriſch reformierte Frauenkleider hervor, die das Feinſte ſind, was der moderne Geſchmack bisher auf dieſem Gebiet geleiſtet hat. In der noch nicht entwickelten Vollendung des Reformkleides, bilden die künſtleriſchen Frauentrachten, die nach Entwürfen von Van de Velde, Behrens, Mohrbutter u. a. ent-

ſtanden ſind, hervorragende Einzelerſcheinungen, die ornamental betont, als Ausnahmsfälle daſtehen. Das Künſtlerpaar R. und F. Wille in Berlin iſt zu jenen zu zählen, die nicht erfolglos in der modernen Frauentracht, einſchließlich der Stickereiarbeiten und des Schmuckes bemüht ſind. Es iſt bekannt, daß die Debſchitzſchule, von dem Geiſt Obriſts erfüllt, mit ihrem früheren und gegenwärtigen Schülerkreis Arbeiten dieſer Art hervorbringt, die zu den ſchönſten gehören. Faſt alle genannten Künſtler haben ſich in der Graphik und auf dem Gebiet des Buchſchmuckes und der Muſterzeichnung für Tapeten, Möbel, Stoffe, Teppiche, Tiſchzeuge und andere Textilien betätigt. Einige ragen als Szezialiſten hervor. Es ſind J. V. Ciſſarz, das feine, dekorative Talent eines Julius Dietz, der lyriſch empfindende, biedermeierlich ſtimmungsverwandte E. R. Weiß, der nun an der Hamburger Kunſtgewerbeſchule wirkende Wiener O. Czeſchka, der zum Mitarbeiterkreis der Wiener Werkſtätte gehört. Im Schriftenweſen haben ſich, von dem ſchon genannten reformierenden Rudolf von Lariſch abgeſehen, einige Begabungen mehr oder weniger ausſchließlich den Tagesaufgaben gewidmet, wie R. Ehmke, der Mitbegründer der ehemaligen Steglitzer Werkſtätten, die mit Recht anerkennenswerten künſtleriſchen Ernſt eingeſetzt hatten, dann Walter Tiemann in Verbindung mit Trepte & Pöſchl, um nur einige zu nennen. Unter den Schriftgießereien die ſich um die künſtleriſche Regeneration des deutſchen Schriftdrucks verdienſtvoll bemühten, ſteht die Firma Gebrüder Klingſpor in Offenbach a. M., obenan; ſie hat, ohne Opfer zu ſcheuen, die Schriften von Eckmann, Behrens und anderen für den Druckbedarf bereitgelegt. Bekanntlich haben faſt alle Künſtler ſchriftſchöpferiſch gewirkt und ihre eigenen Künſtlerſchriften geſchaffen, die Rudolf von Lariſch geſammelt und bei Schroll & Co. in Wien veröffentlicht hat.

Es iſt natürlich, daß die perſönlichen Schriften dieſer Künſtler nicht für den Tagesgebrauch beſtimmt waren. Immerhin haben ſie auf die Reform der Gebrauchsſchriften den entſcheidendſten Einfluß ausgeübt. Es darf nicht vergeſſen werden, daß im Schriftenweſen, wie überhaupt in der Buchausſtattung, England als Vorbild gewirkt hat. Bahnbrechend ſind die Titelblattzeichnungen von Gleeſon, dem Begründer des Studio geweſen. Dieſe Entwürfe waren nicht nur raumkünſtleriſch wohldiszipliniert, ſondern auch von einer hohen zeichneriſchen Inſpiration, die eine geiſtige Beziehung zu dem Buch und deſſen Inhalt graphiſch auszudrücken ſuchte. Nur allmählich und nach Überwindung der Jugendſtilperiode erreichten die deutſchen Leiſtungen dieſer Art eine ähnliche Höhe.

Es kann nicht der Zweck dieſer Hinweiſe ſein, eine erſchöpfende Aufzählung dieſer Erſcheinungen zu bieten. Nur ſoviel war zu ſagen nötig, um den Gang der Ereigniſſe kennen zu lernen, die umwälzend wirkten und eine Tragweite haben, die über das eigentliche künſtleriſche oder kunſtgewerbliche Gebiet hinaus reformierend wirken werden, und dazu beſtimmt ſind, die Kultur zu heben und weiterhin zu feſtigen. Die entſcheidendſten Merkmale der Bewegung, die aus dieſer Darſtellung klar werden, beſtehen zunächſt in der Verwiſchung der Grenzen, die bis dahin die Künſte getrennt und zu ihrem Schaden iſoliert haben. Die moderne Bewegung beſeitigte alle chineſiſchen Mauern und brachte die Künſte wieder in den natürlichen Zuſammenhang. Trotz der Verirrungen der erſten Jahre war dies eine entſcheidende ſchöpferiſche Tat. Man darf das nicht überſehen, wenn von Mißgriffen die Rede iſt, die geringfügig ſind, im Vergleich zur weittragenden, in ihrer Folge gar nicht abzuſchätzenden Bedeutung der ganzen Erſcheinung. Der künſtleriſche Wille macht ſich gleichzeitig auf allen zugänglichen Gebieten gel-

tend und brachte trotz aller persönlichen Differenzierungen eine gewisse Einheit in die Vielheit der Hervorbringungen. Mit der steigenden Erfahrung und der wachsenden künstlerischen Vollendung, hatten alle schöpferischen Kräfte den inneren Zusammenhang der von ihrem Willen bestimmten Künste kennen gelernt; sie hatten empfinden müssen, daß dieser Zusammenhang seinen natürlichen Halt in der Architektur findet. Die Architekturbildung im weitesten Sinne ist gleichsam der Schlüssel zum Verständnis aller Künste. Nicht alle, die vom Kunstgewerbe ausgingen, sind natürlich Baukünstler geworden, wenn auch die Tendenz der angewandten Kunst nach der Architektur gravitiert. Die weitere Entwicklung neigt dazu, ein hochstehendes Spezialistentum auszubilden, das nichtsdestoweniger einen lebendigen Kontakt mit den herrschenden Künsten unterhält. Im Umkreis der Architektur sind eine Menge künstlerisch geadelter Gewerbe nötig, die den ganzen Aufwand der modernen künstlerischen Bildung verlangen und nach den hohen Gesichtspunkten geleitet werden sollen, die sich aus der Zusammenfassung der Künste und ihrer lebendigen Anwendung ergeben. Es konnte in einzelnen Fällen und eine Zeitlang für den Künstler von Interesse sein, den Organismus eines ganzen Hauses bis auf die letzte Türklinke aus Eigenem zu schaffen. Aber das kann nur in Zeiten des Überganges und der Formerneuerung gerechtfertigt sein, wie in dieser zehnjährigen Periode der modernen Bewegung. Nun aber ist die Baukunst, die im großen Maßstab wirken will, zur Erwartung berechtigt, daß sie im erneuerten Kunstgewerbe gute typische Formen findet, die sich ohne weiters als freundliche Helfer und Diener der Architektur erweisen und den Künstler der Notwendigkeit entheben, jede Tür- und Fensterform, jeden Beleuchtungskörper, jede Türklinke separat zu entwerfen und eigens an-

fertigen zu lassen, um diese Dinge überhaupt in Ordnung zu bekommen. Was die Zeit braucht, sind hochstehende Spezialisten auf allen Gebieten der angewandten Kunst. Die ganze kunstgewerbliche Industrie, die sich bisher nur versuchsweise und im kleinen mit den neuen Aufgaben befaßt hat, wird die Schwenkung entschlossen mitmachen und unter künstlerischer Leitung die Typen des guten Geschmackes liefern müssen. Die Grundsätze, die von der modernen Bewegung in der angewandten Kunst geltend gemacht wurden, beginnen nun auch für das ganze Leben und für die nationale Arbeit überhaupt verbindlich zu werden. Im Laufe von zehn Jahren hat sich das Antlitz der deutschen Erde unter dem Einfluß dieser Bewegung erheblich veredelt. Trotzdem ist nur ein kleiner Bruchteil der Arbeit geschehen, die der Bewältigung harrt. Die erste bedeutsame Etappe ist vorüber. Sie ist gekennzeichnet durch einen künstlerischen Kampf um die Form, die das Leben der Zeit wiederspiegelt. Aus einer Künstlerbewegung ist eine nationale Kulturbewegung geworden, die auf alle Gebiete der menschlichen Betätigung übergreift und zahllose wirtschaftliche, soziale und geistige Probleme in Verbindung mit den künstlerischen Interessen umfaßt. War diese zehnjährige Periode, auf die wir zurückblicken, eine Zeit der Gärung und der Umwälzung der künstlerischen Anschauungen, so wird die Zukunft eine Zeit der Anwendung und umfassenden Durchführung der gewonnenen Grundsätze sein. Auf Perioden intensiver Ideenproduktionen pflegen lange Zeiträume der ruhigen Arbeit zu kommen, die den gewonnenen Besitz sichert und ausbaut. Zehn Jahre geistige und künstlerische Revolution genügen, um hundert Jahre mit Ideenvorrat und ausführender Arbeit zu versorgen. In der Hauptsache ist der Kampf entschieden und die künstlerische Form im Prinzip festgestellt. Es kann sich heute

keiner mehr hinſetzen und irgend eine Sache entwerfen, ohne daß ſeine Ideen einen Weg finden, der nicht vorher ſchon betreten und vorgezeichnet wäre. Vorläufig ſtehen die Grundſätze der ſchönen Geſtaltung feſt, ſo lange wenigſtens, bis ein ungewöhnlicher Genius die Welt mit einer neuen Offenbarung überraſcht und neuerdings einen Umſturz herbeiführt.

Induſtrie und Kunſt.

Das künſtleriſche Problem unſerer Zeit liegt nicht im Kunſthandwerk, es liegt in der Induſtrie. Die kunſthandwerkliche Disziplin ſteht feſt, wenn es ſich darum handelt, ein vollendetes Stück Treibarbeit, ein köſtliches Geſchmeide, eine ausgezeichnete Töpferarbeit, einen erleſenen Bucheinband mit Handvergoldung, edle Spitzen oder Stickereien, feine Möbel mit Schnitz- oder Einlegearbeit zu liefern. Es ſind Arbeiten, die von Liebhabern verlangt und bezahlt werden und die wieder reichlicher auftreten werden, wenn die Kultur fortſchreitet. Es iſt Handarbeit im künſtleriſchen Sinn und verkörpert die viel begehrte und ſo ſelten gebotene Qualität. Die moderne Bewegung hat dieſen kunſthandwerklichen Leiſtungen den gebührenden Rang neben den ſogenannten hohen Künſten zurückerobert und ihnen namentlich unter der Einwirkung der engliſchen Bewegung eine Seele eingehaucht, die ſie den hohen Leiſtungen des alten Kunſthandwerkes ebenbürtig macht. Aber das ſind kunſthandwerkliche Arbeiten, die perſönlich beſtimmt ſind und wieder nur dem Kunſtbedürfnis der Perſönlichkeit dienen. Es ſind Unika und die ſind nicht für die Maſſe da.

Für die Maſſe ſorgt die Induſtrie. Sie iſt aus der Maſſe hervorgegangen und nur durch ſie gerechtfertigt. Einer unbegreiflichen Lebenslüge zufolge, möchte die Maſſe auch Kunſt haben. Alſo das, was ſie niemals verſtanden hat und niemals verſtehen wird. Die Folge iſt, daß ſie ein wertloſes Surrogat hinnimmt, und daß die Induſtrie dieſe Art von Kunſt für die Maſſe hervorbringt. Kunſtinduſtrie. In Wahrheit aber kann die Induſtrie niemals Kunſt hervorbringen. Kunſtinduſtrie iſt ein Unding. Der hohe menſchliche Begriff der bildenden und handwerklichen Künſte iſt lediglich be-

ſtimmt von der perſönlich geadelten Handarbeit, durch die ſich die ſeeliſche Inſpiration ſtofflich ausdrückt. In der Reproduktion eines Meiſterwerkes der Malerei oder in der Galvanoplaſtik und wiederholte ſie auch ein Werk Michelangelos, haben wir nicht das Kunſtwerk, nicht einmal ein Bruchſtück desſelben, ſondern nur eine ſchwache Andeutung einiger Linien und Flächen. Ebenſowenig haben wir in der induſtriellen Nachbildung der kunſtgewerblichen Handarbeit einen Erſatz für das, was wir an jener Handarbeit künſtleriſch ſchätzen und empfinden. Alle Geſchmackloſigkeiten, ein großer Teil der Qualitätsmängel und der Übel, die im Gefolge der modernen Ziviliſation aufgetreten ſind, kommen aus dem Glauben, daß die Induſtrie Kunſt machen und das wichtigſte künſtleriſche Moment der Seelenfreude und der perſönlich differenzierten Handarbeit durch die Arbeitsteilung und durch die Maſchine erſetzen können.

Das künſtleriſche Problem der Induſtrie kann nur gelöſt werden, wenn die Induſtrie entſchloſſen iſt, nicht mehr einer fälſchlichen Kunſt ſondern dem guten Geſchmack zu dienen. Die Kunſt iſt eine perſönliche Angelegenheit, zu der man nicht verpflichtet werden kann; verpflichtet kann man nur zum guten Geſchmack werden. Dieſe Verbindlichkeit nötigt die Induſtrie nun erſt recht, ſich der beſten künſtleriſchen Kraft zu bedienen, die den Zuſammenhang der Erſcheinungen beherrſcht und imſtande iſt, den Induſtrieprodukten den Stempel des guten Geſchmackes zu geben, durch den ſie ſich dem Lebensbild harmoniſch einfügen. Ein Beiſpiel von großer Tragweite in dieſer Beziehung bietet die Berufung Behrens' an die Berliner A.-E.-G. zum künſtleriſchen Beirat. Den elektrotechniſchen Inſtallationen die logiſche Form zu geben, iſt die von dieſem Künſtler erkannte Aufgabe. Streng genommen kann auch ein Maſchinenmöbel niemals

Kunſt ſein. Es iſt ſo wenig ein Kunſtwerk wie ein anſtändiger Lederkoffer, ein Fahrrad, ein Automobil. Ebenſowenig ſind die vorzüglich durchdachten modernen Landhäuſer, die nach den Entwürfen unſerer beſten Architekten entſtehen, Kunſtwerke. Sie haben gar nicht die Aufgabe, es zu ſein, ſie haben nur die Aufgabe, in menſchlicher Angemeſſenheit zweckvoll, ſachlich und ſchön zu ſein. Der Geiſt des Schönen ſoll auch über der Alltagsproduktion und der Maſſenherſtellung herrſchen. Nur der Künſtler kann ihn beſtimmen, der die Zuſammenhänge überſchaut, eine ganze Welt und Einheit an Stelle des Chaos ſtellt. Aber die Kunſt beginnt ganz wo anders.

Wer für die Maſſe arbeitet, muß billig ſein. Die Induſtrie muß billig ſein. Ich begreife Van de Velde, warum er den Thüringer Töpfern gepreßte Formen gibt, die induſtriell herzuſtellen ſind, und die bei den niederen Marktpreiſen den Leuten wenigſtens durch eine ſchnellere Produktionsart die Exiſtenz ermöglichen. Van de Velde war von einem ganz richtigen wirtſchaftlichen Inſtinkt geleitet. So ſehr das Schwinden der alten Töpferkunſt zu bedauern iſt (ſie wird wieder erſtehen!), ſo iſt der Vorgang doch ganz gerecht. Die Leute wollen leben und laſſen von ſelber die Drehſcheibe im Stich. Sie ſind nicht dabei zu erhalten. Ganz abgeſehen davon, daß von dieſen Handwerkern für die Kunſt nichts zu erwarten iſt. Das Kunſthandwerk wird von Perſönlichkeiten ergriffen werden, die die Bildung ihrer Zeit mit der Sache verbinden. Dem gewöhnlichen Handwerker iſt nicht zu helfen, er drängt zur Induſtrie, wenn auch im kleinen Umfang, um überhaupt zu exiſtieren. Und die Induſtrie kann mit den an die Handwerkstechniken gebundenen Kunſtformen nichts anfangen. Wenn alſo die Töpfer ſchon die Drehſcheibe verlaſſen und

gepreßte Formen machen, dann ſollen ſie wenigſtens von dem überlegenen Geſchmack eines Künſtlers beſtimmt ſein, damit überhaupt etwas ordentliches daraus werden kann. Für die Töpferinduſtrie kann zum Alltagsgebrauch nur die zweckmäßige, praktiſche Form, die ſchöne farbige oder leuchtende Glaſur oder die ſchöne Proportionen betonende einfache Linie in Betracht kommen. Alle anderen perſönlichen Reize, die Unwillkürlichkeiten und Vibrationen der geſtaltenden Hand, die jedes Einzelſtück mit einem individuellen Leben begabt, ſind dahin. Die Maſſe braucht dieſe Feinheiten nicht und verſteht ſie auch gar nicht. Es iſt alſo ganz in Ordnung. Was ſich hier vollzieht, iſt in der Holz- und Metallbearbeitung längſt Tatſache geworden. Das Tiſchlergewerbe iſt vollkommen induſtrialiſiert und für den Möbelbau ſind ganz neue Geſichtspunkte maßgebend. Möbelſtücke, die den Rang eines Kunſtwerkes einnehmen und alle Vorzüge der alten handwerklichen Herſtellung haben, ſelbſt bis auf die handgehobelten Flächen, die daher eine unnachahmliche Weichheit und ein beſtimmtes menſchliches Leben aufweiſen, gehören zu den Ausnahmen. Gewöhnlich aber iſt auch das prunkhafte Stück von heute Induſtrieerzeugnis und kein Kunſtwerk. Für den guten Geſchmack iſt auch hinſichtlich des modernen Möbels nicht der Prunk entſcheidend, ſondern die ſachliche Form und die gute Proportion. Intarſien und gelegentliches Schnitzwerk geben hier noch einen kleinen Spielraum für die perſönliche Arbeit. Nur die Qualität der Form hängt vom Künſtler ab. Die Arbeits- und Materialqualität iſt von anderen Faktoren beſtimmt, die nicht in ſeiner Gewalt ſind. Die Goldſchmiedekunſt iſt vollends in Induſtrie untergegangen. Es gibt rühmliche aber ſeltene Ausnahmen, wie die engliſchen Arts and Crafts-Unternehmungen und die Wiener Werkſtätte. Die Originalität des Entwurfes muß

uns über die maſchinenmäßige Härte und unintereſſante Ausführung hinweghelfen. Die Qualität des Entwurfes, die ebenfalls nur von einem hohen Kulturgeſchmack beſtimmt werden kann, iſt das einzige, was die Goldſchmiedeinduſtrie derzeit anzuſtreben vermag, wenn ſie wirklich hoch hinaus will, was leider bei den Fabrikanten noch allzu ſelten der Fall iſt. Ebenſo iſt das Buchgewerbe und der Bucheinband vollkommen Induſtrie geworden, was ſich durch das Leſe- und Bildungsbedürfnis der Maſſe vollkommen erklärt. Die wenigſten wiſſen, wie ein perſönliches Buch ausſieht, was ein guter, kunſthandwerklicher Einband oder eine echte Handvergoldung bedeutet. Aber auf den neuen Grundlagen hat ſich unter dem Einfluß Englands ein guter induſtrieller Geſchmack geltend gemacht, der von den Künſtlern durchgeſetzt werden konnte. Hochſtrebende Schriftgießereien, wie die ſchon genannte von Gebr. Klingſpor, Druckereien wie Pöſchel & Trepte, neuerdings in Verbindung mit dem Schriftkünſtler Tiemann haben typographiſch außerordentlich geſchmackveredelnd gewirkt. Aus den individuellen Künſtlerſchriften haben ſich nach und nach ſehr geſchmackvolle und gut leſerliche Gebrauchsſchriften für die Buchinduſtrie entwickelt. Endlich haben die Buchverleger, wie Eugen Diederichs in Jena, Schuſter & Löffler in Berlin, der Inſelverlag, Julius Zeitler in Leipzig u. a., um die deutſche Buchausſtattung große Verdienſte. Der kliſcheemäßige Aufdruck der Buchdeckelverzierung gewährt der Graphik einen größeren Spielraum, wenn auch hier der gute Geſchmack einer undisziplinierten Überkunſt aus dem Wege geht. In der Lederinduſtrie und Kofferfabrikation ſind keine anderen Grundſätze im Intereſſe der ſchönen Form maßgebend als anſtändiges Material, ſachliche und ſinnreiche Formgebung, Forderungen, die im Intereſſe des guten Geſchmackes in der Wagen-, Automobil-,

Waggon- und sonstigen Verkehrsindustrie durchaus selbstverständlich und überliefert sind.

In den industriell bestimmten Kunstgewerben, wie in der Holz-, Leder-, Glas-, Metallbearbeitung, in der Textilbranche und der technischen Installation, in allen diesen, einstens handwerklichen und heute industriellen Produktionsgebieten, die im Umkreis der Architektur liegen und von ihr bestimmt sind, betrifft das künstlerische Problem nicht die Schaffung von individuellen interessanten und in der Massenherstellung niemals auf die Dauer erträglichen Künstlervisionen, sondern die Verbreitung der typischen Formen des guten Geschmackes, von Typen, die nicht stören, die als sachlich und anständig empfunden werden können, und in dieser Kultivierung nur von einem überlegenen, baukünstlerisch disziplinierten Geist geleitet werden können. Der Künstler verbindet sich nicht mit der Industrie, um Kunst hervorzubringen, sondern um die Kultur des guten Geschmackes zu verbreiten. Nochmals sei es gesagt, daß die Kunst mit der Industrie nichts zu tun hat.

Das sogenannte künstlerische Problem der Industrie ist zugleich das Problem der Qualität. Dieses Wort hat gerade in diesen Tagen eine hypnotisierende Gewalt erlangt. Es scheint das Programm der Zukunft zu enthalten. Aber gerade hier liegt die Sache viel problematischer, als viele denken, die sich dieses Wortes als Reklametitel bedienen. Ohne Zweifel bedeutet der Qualitätsbegriff einen Höhepunkt in der künstlerisch geleiteten modernen Bewegung, einen Abschluß und zugleich einen Anfang. Aber hier wirken soziale, wirtschaftliche und auf Gewinn gerichtete Lebensmächte bestimmend mit, die der Künstler nicht in der Hand hat. Wenn der Künstler nur Entwerfer ist, dann hat er bloß die Zeichnung in seiner Gewalt und kann in der In-

duſtrie an leitender Stelle die Prägung der Form beſtimmen. Iſt der Künſtler aber Handwerker zugleich und mithin Ausführender, dann hat er jene Qualität in der Hand, die das Ergebnis der liebevollſten, von intimer Materialkenntnis beherrſchten hingebenden perſönlichen Arbeit iſt, eine Qualität, die von der Seelenfreude und dem Arbeitsgeiſt des Schöpfers zeugt und zugleich ein weſentliches Merkmal des Kunſtwerkes iſt. Dieſe Qualität ſchwebt einem vor, wenn das Wort genannt wird. Für die Induſtrie iſt ſie aus vielen Gründen nicht erreichbar. Zunächſt, weil die Induſtrie das perſönliche Moment der unmittelbaren, fertigmachenden menſchlichen Handleiſtung ausſchaltet. Dann aber, weil ſie mit Arbeitskräften ſchaffen muß, die bei der beſtehenden ſozialen Ordnung unmöglich die unerläßliche Vorausſetzung aller edlen Arbeit, die opferfreudige ſeeliſche Hingabe an das Werk mitbringen können. Die ganze Induſtriearbeit iſt naturgemäß auf Geſchäftsmäßigkeit zugeſchnitten. Zum Teil liegt es an den Lohnverhältniſſen. Die Arbeitskraft hat aufgehört, einen unmittelbaren ſeeliſchen Anteil an dem Geſchaffenen zu nehmen; das ganze Arbeitsverhältnis in der Induſtrie iſt eine bloße Lohnfrage geworden. Die Daſeinsbedingungen der Induſtrie ſind auf Maſſe und Schnelligkeit geſtellt. Je größer der Betrieb, deſto weniger kann es in allen Stücken mit den Grundſätzen der Qualität genau genommen werden. Häufen ſich die Beſtellungen, z. B. in der Möbelbranche zu gewiſſen Zeiten, dann legt die kapitaliſtiſche Verantwortung der Leitung die Pflicht auf, die Quantität zu bewältigen. Der Akkordlohn iſt ein Mittel, der menſchlichen Arbeitskraft eine quantitative Mehrleiſtung abzuringen. Die natürliche Folge iſt eine größere Flüchtigkeit auf Koſten der Qualität. Wenn es der Bedarf verlangt, muß der Arbeiter lieber zehn Stück eines gewiſſen Erzeug-

niſſes an einem Tag machen, wenn ſie auch etwas minderwertig ſind, als an einem Tag ein gutes Stück. Die Pflicht ſchnell zu liefern, die vom Käufer, ſowie von der Konkurrenz auferlegt wird, verhindert es z. B. in der Möbelbranche, den Erzeugniſſen die nötige Herſtellungszeit einzuräumen, die von der Qualität bedingt würde. Wer weiß, daß fournierte Möbel, feine Polituren monatelang in Arbeit ſtehen müſſen (jahrelang getrocknetes Holz vorausgeſetzt), um Gediegenheit zu beſitzen, der wird bei der durchſchnittlichen Lieferzeit von vier bis ſechs Wochen kein hohes Maß an Qualität erwarten dürfen. Den üblichen Qualitätsverſicherungen gegenüber iſt einige Skepſis am Platz, wenn man bedenkt, daß ein ſo umfangreiches Gebäude wie „Rheingold" in Berlin mit allen Inneneinrichtungen in einem Zeitraum von nicht mehr als zwölf Monaten fertiggeſtellt wurde. Je größer der Betrieb, deſto weniger hat er es in der Macht, Aufträge, die ſich den elementaren Qualitätsbedingungen widerſetzen, abzuweiſen. Das kann der kleine Tiſchler tun oder der Kunſthandwerker, der ſeine Arbeit nur nach hohen menſchlichen Geſichtspunkten vollbringt und einen gleichgeſtimmten Intereſſentenkreis beſitzt. Das kann von den modernen Produktionsſtätten größeren Stils nur die Wiener Werkſtätte tun, die ſich von vornherein auf den Grundſatz geſtellt hat, lieber ſoll der Arbeiter zehn Tage an einem Stück arbeiten, als an einem Tage zehn Stücke auf Koſten der Qualität machen.

Ein weiterer Widerſacher der Qualität iſt die verlangte Billigkeit. Die Forderung der Billigkeit iſt durch die allgemeine wirtſchaftliche Verfaſſung bedingt und im Kapitalismus begründet. Es iſt aber ein Irrtum anzunehmen, daß der kunſtgewerbliche Großbetrieb unter allen Umſtänden billiger liefern kann, als der möglicherweiſe höher quali-

fizierte kleinmeisterliche Handwerksbetrieb. Der Großbetrieb kann nur rascher liefern und den Markt versorgen. Das ist alles. Er hat zwar die Rohmaterialien billig in der Hand, weil er als der größere Käufer auftritt und kann durch die Arbeitsteilung und Maschinen in derselben Zeit mehr liefern. Er hat aber andererseits mit enormen Reklame- und sonstigen Regiekosten zu rechnen, die ihn mit Rücksicht auf die Konkurrenz zu weiteren Qualitätsherabminderungen zwingen können.

Die Industrie hat es bewirkt, daß die zahlreichen, hochqualifizierten Kunsthandwerke, die früher das Lebensbild bestimmten und die hohe Qualität der überlieferten kunsthandwerklichen Gegenstände erzeugten, nahezu gänzlich vom Schauplatz verschwunden sind und bestenfalls im Winkel da und dort vegetieren. Aber die Industrie hat es auch bewirkt, daß das Verlangen nach jener hohen Qualitätsmarke wieder lebendig geworden ist, und daß kunsthandwerkliche Betriebe nach künstlerischen Gesichtspunkten auf Grund der alten Techniken wieder möglich sind. Von den alten Handwerkern, die sich als Kleinmeister noch hinfristen, ist nichts zu erwarten; es sind neue Menschen nötig, die das Erbe in die Hand nehmen und pflegen werden. Aber der Hauptsache nach beruht die moderne Kulturentwicklung doch auf der Industrie. Sie ist die Macht, die, was die Form betrifft, den guten Geschmack mit entscheidendem Erfolg verbreiten und die Physiognomie des Alltags mit einem Schlag verbessern kann, wenn sie bedeutende und führende Künstler in die technische Leitung beruft. Die Masse künstlerisch zu machen, ist ein aussichtsloses Geschäft. Von Mann zu Mann darüber zu debattieren, was schön und nicht schön ist, würde zu keinem Ende führen. Die Masse kann nur erträglich gemacht werden, wenn ihr schlechte Produkte vorenthalten

und ausſchließlich Gutes gereicht wird. Sie darf nicht befragt werden, denn ſie hat kein Urteil. Den Markt zu beſtimmen und die Sachlage zugunſten der Kultur zu ändern, dieſe Macht hat lediglich die große Induſtrie. In der Qualität kann ſie ein anſtändiges Durchſchnittsniveau halten, was vielfach ſchon erreicht iſt. Wenn darüber Einigkeit herrſcht, daß das Induſtrieprodukt niemals mit dem Kunſthandwerk wetteifern kann, daß aber beide an ihrem Platz gut ſind, das eine der Nützlichkeit und das andere der Schönheit und des Kunſtbedürfniſſes wegen, dann iſt viel geſchehen, um die Lage zu klären und den rechten Weg zu finden.

1

Frau Mack

Henry van de Velde

Atelierhaus; Kunstgewerbe-Seminar, Weimar

Henry van de Velde

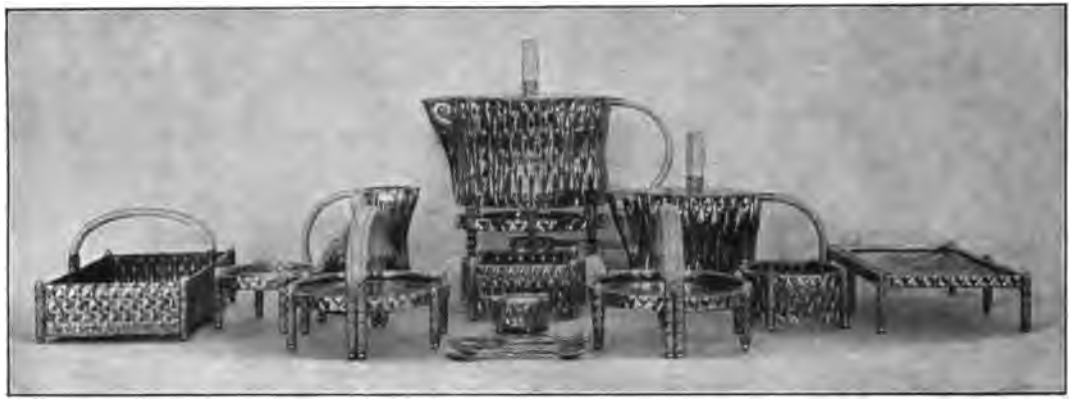
Speisezimmer

Henry van de Velde

Salon

Koloman Moſer (Wiener Werkſtätte) Kollier

Koloman Moſer (Wiener Werkſtätte) Bemalter Schrank



C. O. Czeschka, Hamburg (Wiener Werkstätte) — Teegarnitur, silbervergoldet

Otto Prutſcher (Wiener Werkſtätte) Schmuck, Perlſchale und Platin

Joſeph Hoffmann (Wiener Werkſtätte) Diele I. Stock, Haus B.-H., Wien

Joseph Hoffmann (Wiener Werkstätte) Haus B.-H., Wien

Joseph Hoffmann (Wiener Werkstätte) Haus B.-H., Bibliothek

Joseph Hoffmann (Wiener Werkstätte) Haus B.-H., Schlafzimmer

Joseph Hoffmann (Wiener Werkstätte) Haus B.-H.

Joseph Hoffmann (Wiener Werkstätte) Sanatorium Purkersdorf

Joseph Hoffmann (Wiener Werkstätte) Haus A. B., Wien

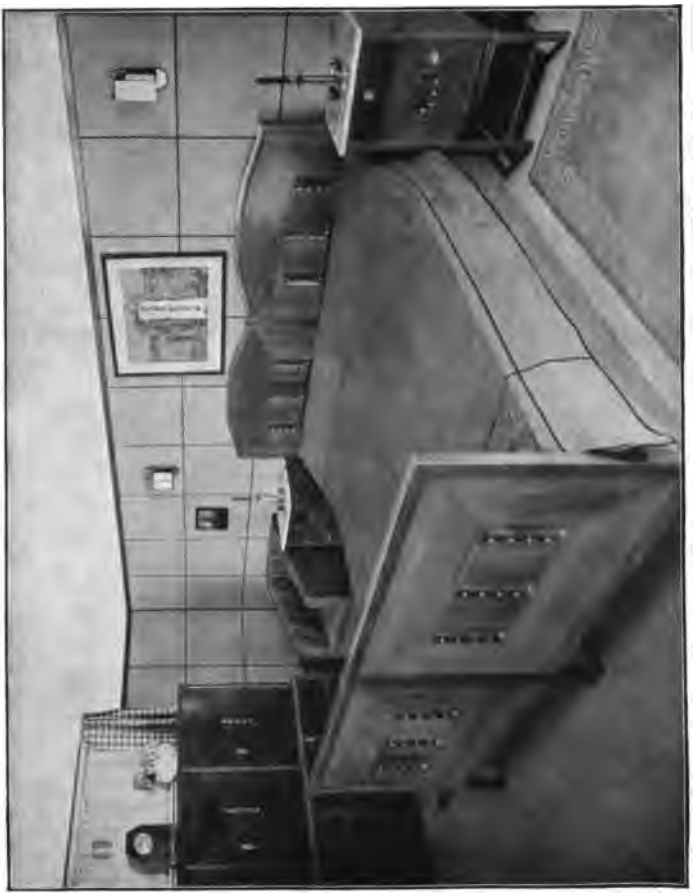
E. O. Teschka (Wiener Werkstätte)

Kaiser-Kassette

Franz Metzner — Denkmalfigur

Rich. Lukſch

Porträtkeramik



Schlafzimmer

Karl Bertsch

Karl Bertsch

Schlafzimmer

Karl Bertsch — Schlafzimmer

Karl Bertsch — Wäscheschrank

A. Niemeyer Speisezimmer

A. Niemeyer, Karl Bertsch — Papierladen, München

A. Niemeyer, Karl Bertsch — Restaurant Hoftheater, München

A. Niemeyer, Karl Bertsch — Restaurant Hoftheater, München

A. Niemeyer — Papierladen, München

Willy v. Beckerath

Schlafzimmer

Willy v. Beckerath — Saal der Offiziers-Speiseanstalt

Richard Riemerschmid

Schlafzimmer

Bruno Paul

Kajüte Deutſcher Lloyd

Bruno Paul — Empfangsraum

H. Obriſt — Urnengrabmal

Bernhard Pankok — Musikzimmer

Bernhard Pankok — Kerzenluſter

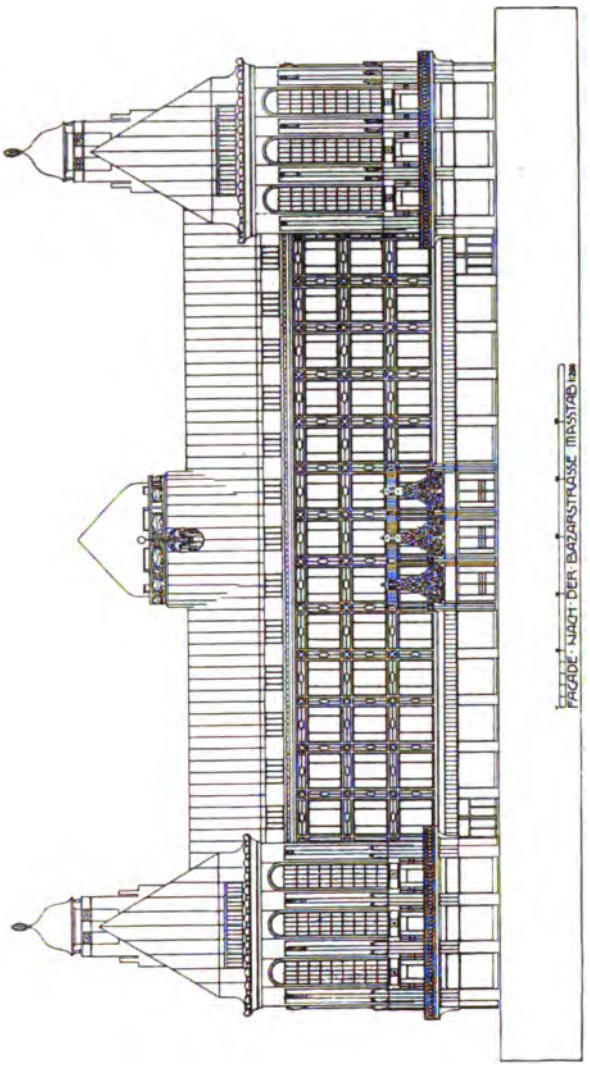
Bernhard Pankok — Schrank, Haus Obrist

Bernhard Pankok — Trauzimmer, Deſſau

Bernhard Pankok

Trauzimmer, Deſſau

Bernhard Pankok Trauzimmer, Deſſau

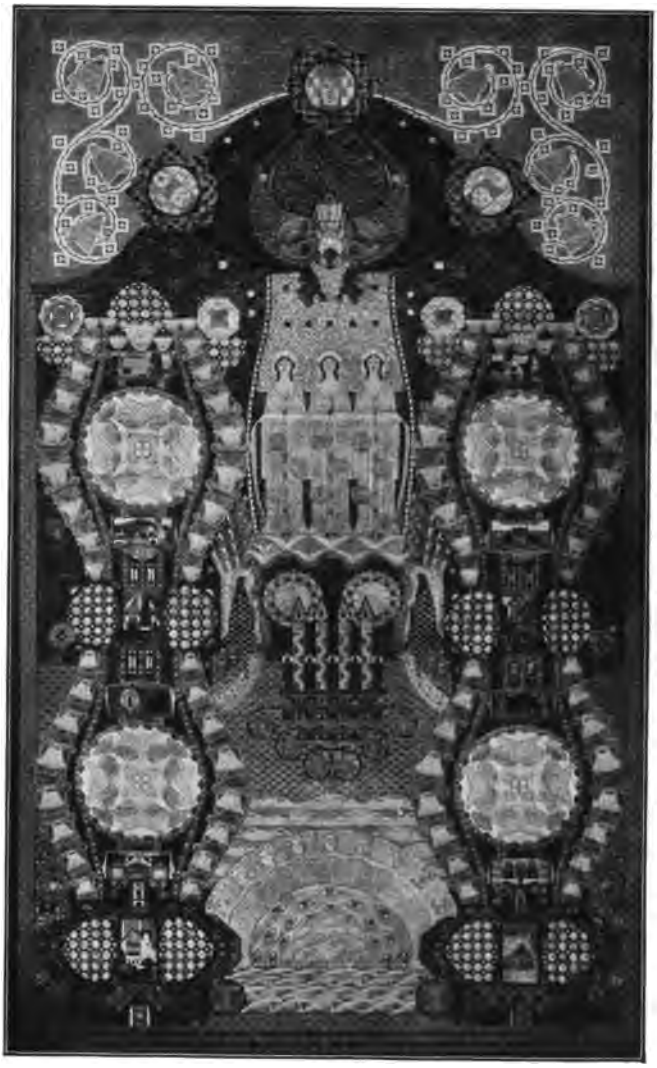


Joseph M. Olbrich

Warenhaus Tietz, Düsseldorf

Joſeph M. Olbrich — Kajüte Deutſcher Lloyd

Joseph M. Olbrich — Kajüte Deutſcher Lloyd



Joseph M. Olbrich — Wandteppich für eine Kirche

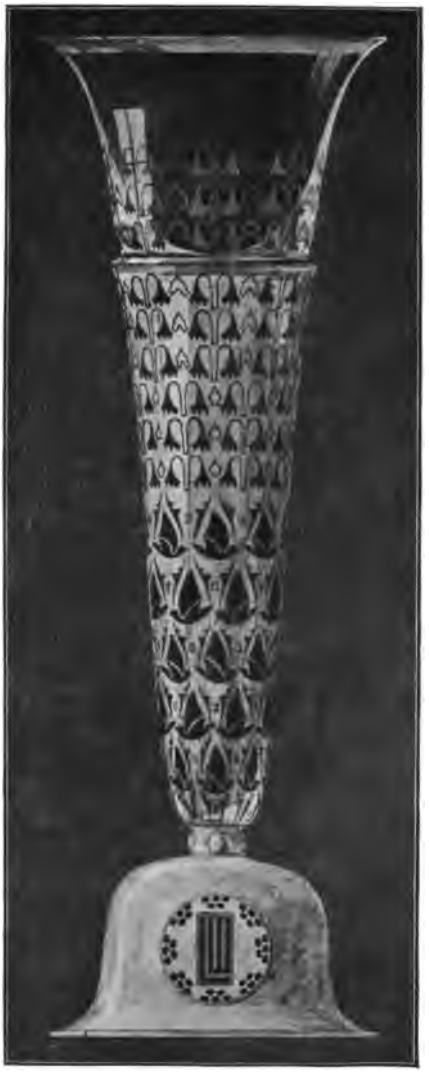
Joseph M. Olbrich

Speisezimmer

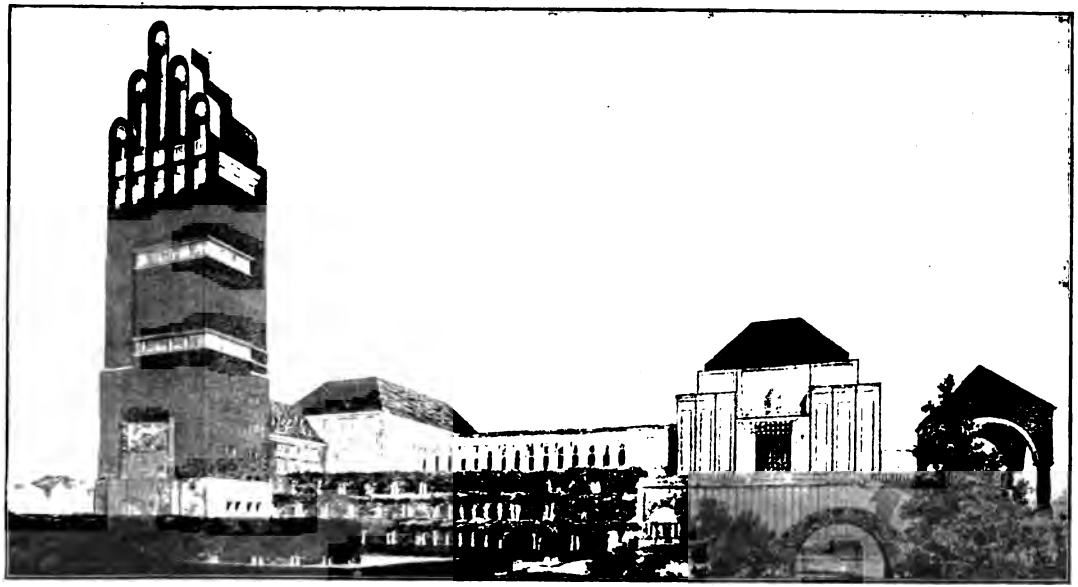
Spitzenfächer

Joseph M. Olbrich

Joseph M. Olbrich — Ehrenschreibtisch

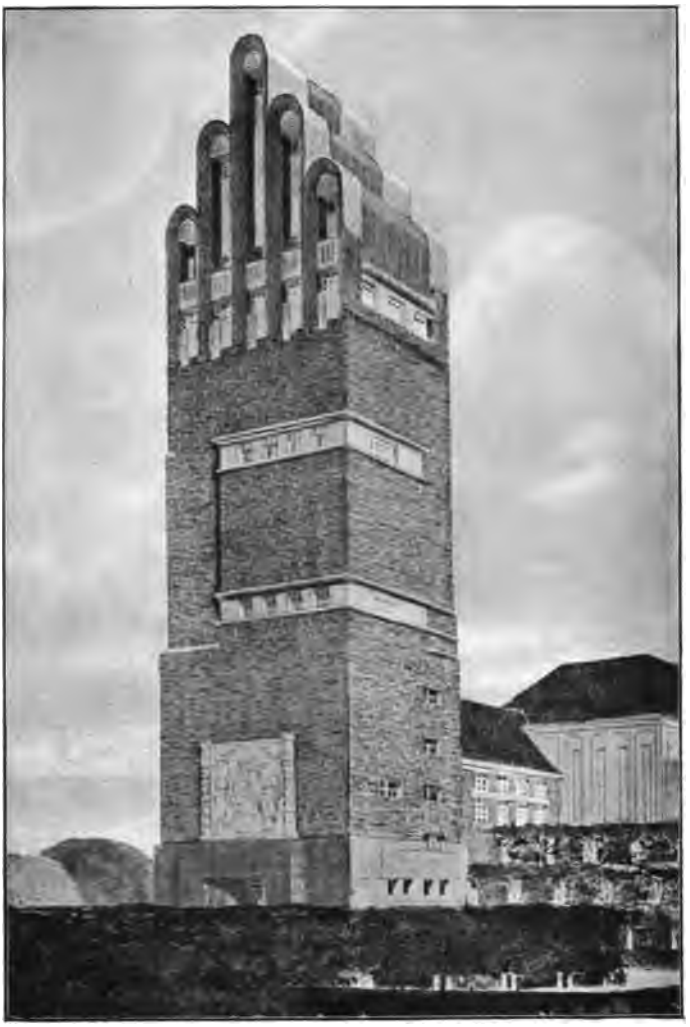


Joseph M. Olbrich Prunkbecher



Joseph M. Olbrich

Hochzeitsturm und Kunsthallen, Darmstadt

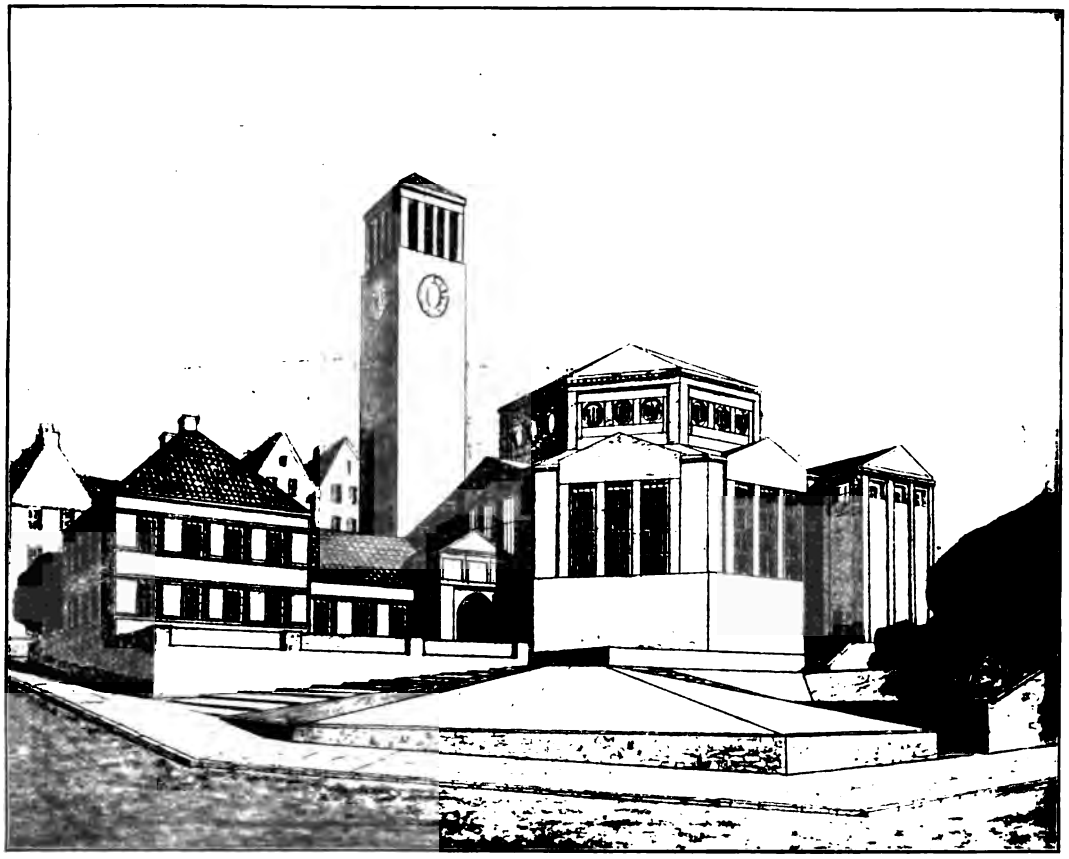


Joseph M. Olbrich — Hochzeitsturm in Darmstadt

Peter Behrens — Zigarrenladen

Peter Behrens — Prot. Kirche zu Hagen

Peter Behrens — Prot. Kirche zu Hagen



Peter Behrens

Prot. Kirche zu Hagen

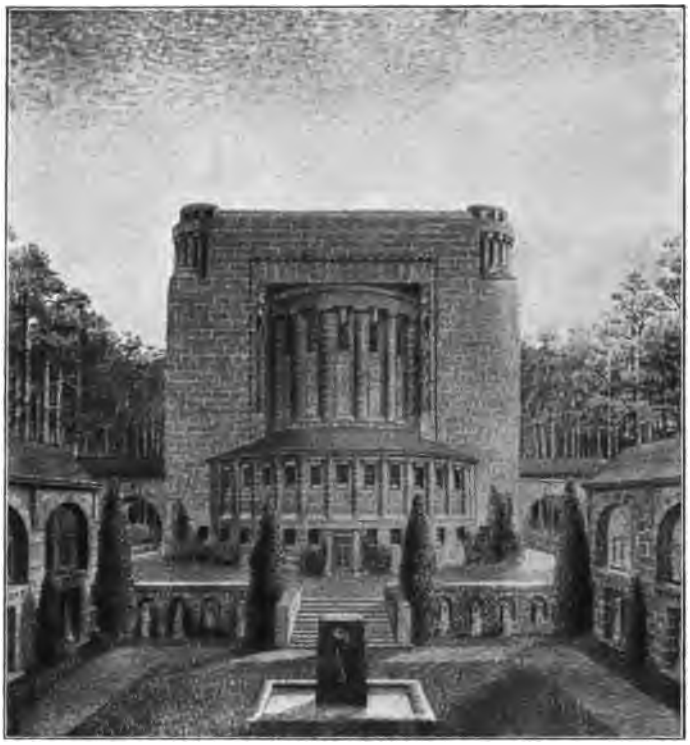
Peter Behrens — Kath. Gesellenhaus, Neuß

Peter Behrens

Kath. Gesellenhaus, Neuß, Hofseite

Fritz Schumacher — Krematorium

Fritz Schumacher — Krematorium



Fritz Schumacher — Krematorium

Paul Schultze-Naumburg

Haus Wildenbruch, Weimar

Paul Schultze-Naumburg

Haus Wildenbruch, Weimar

Emil Högg — Bremer Diele

August Endell Festsaal, Berlin

Alexander Schröder

Empfangszimmer

Leistikow

Landschaft

A. Mohrbutter Wandteppich

Billing

Kunsthalle, Mannheim

Theodor Fiſcher

Pfullinger Hallen

Freskenbild Pfullinger Hallen

Theodor Fischer

Reutlinger Kolonie

Töpfereien von Seidler, Konstanz

Max Läuger

Keramik

Georg Wrba — Wittelsbacher Brücke, München

Georg Wrba

Bronze

Stuck-Plafond

Karl Groß

Karl Groß — Zinngefäße

Cissarz — Kirchenlampe

Wilhelm Kreis — Warenhaus Renner, Dresden

Martin Dülfer — Repräsentationsraum

Haus Rheingold

Bruno Schmitz

Bruno Schmitz

Haus Rheingold

A. Grenander Orgelgehäuse

A. Grenander — Zeitungskiosk, Berlin

Beckerath: Schlafzimmer 28.
[illegible] 19
Behrens: Gesellenhaus 52.53
Kirche 4[illegible] 50.51
Zigarrenladen 48

Bertsch Schlafzimmer 19 20 21
[illegible] 22
Paßbilder 24
Restaurant 25.26

Billing Kunstdruck 24

Cissarz Kirchenbauten 74

Czeschka Teegarnitur 7
Kassette 16

Dülfer [illegible]
[illegible] 76

[illegible] Festsaal 60

Fischer Pfallingerhaus 65 66
[illegible] 67

Gremmler Orgelgehäuse 19
Zeitungskiosk 30

Gross [illegible] 72
[illegible] 73

Hofmann Erdbeere 9
[illegible]
Bilderbuch 11
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Hoff [illegible] 59

Kreis [illegible]

Lutesch [illegible]

Lustikow Lautsetz 62

Länger [illegible] 61

[illegible] Application 1

Meier Kolleg 5. Bemalter
Schrank 6

Metzger [illegible] 17

[illegible]

Niemeyer Speisezimmer 23
Paßbilder 24 27
[illegible] 25 26

Obrist Urnengrabmal 33

Olbrich Tietz 29. Kaffee 40
[illegible] 41. Speisez. 42
[illegible] 43 Ehrenbuch 44 [illegible] 45
Hochzeitsturm 46 47

Pankok Musik 34 [illegible]
Trauzimmer [illegible] 37

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

890541914 24

b890541914 24a

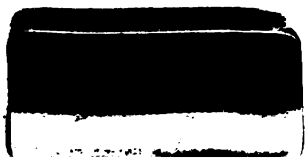
W47
L97

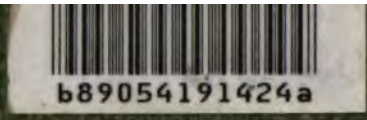
DATE DUE

JUN 03 '02			
MAY 8 8 8 9			
AUG 1 9 9 0			

KOHLER ART LIBRARY

DEMCO




b89054191424a